ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 9'12

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

АЛЕКСЕЙ ВАСИЛЬЕВ
(МОСКВА)
ЗИМА В ИНГУШЕТИИ

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ФЕВРАЛЬ 1991

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телекс
411421 PERO SU
FAX 200-42-37

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

сдано в набор 20.11.90
подп. в печать 27.12.90
формат 60Х90'/в
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2771
тираж 150 000
цена 1 р. 20 к.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Государственного
комитета СССР
по печати.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:

**ПАВЕЛ ИВЧЕНКО,
ИГОРЬ МИХАЛЕВ**
(МОСКВА)
ИЗ ЦИКЛА «ПРИРОДА И МОДА»

В НОМЕРЕ:

Фотодиалог США—СССР

USA - CCCP
PHOTO SUMMIT
ФОТО-САМИТ
Moscow, October 1990

Недавно состоялся семинар советских и американских фотожурналистов, организованный фоторедакторами иллюстрированных изданий и агентств США и Фотохроникой ТАСС. Американскую делегацию представляли:
Джеймс Дули, главный редактор фотоотдела газеты «Ньюсдей», руководитель американской группы;
Ричард Кертис, главный редактор газеты «Ю Эс Эй Тудей»;
Винсент Алабисо, заведующий фотослужбой агентства Ассошиэйтед Пресс;
Мишель Стефенсон, главный фоторедактор журнала «Тайм»;
Мэри Энн Нок, зам. главного редактора «Феникс газетт»;
Джон Корн, заведующий фотоотделом «Чикаго трибюн»;
Джери Хейнс, зам. главного редактора «Филадельфия инкуаер»;
Джозеф Трейвер, свободный фотограф, исполнительный директор Национальной ассоциации фотожурналистов США;
Рикардо Ферро, фотограф газеты «Санкт-Петерсбург таймс»;
Джон Уайт, фотограф газеты «Чикаго сан-таймс».

О работе советских фотожурналистов рассказали главный редактор Фотохроники ТАСС Виктор Зацепин, главный редактор журнала «Советское фото» Григорий Чудаков, фоторедактор журнала «Эхо планеты» Маргарита Виноградова, фотокорреспонденты ТАСС Андрей Соловьев, Игорь Зотин, Валерий Христофоров, Игорь Уткин, фотокорреспондент журнала «Огонек» Павел Кривцов и другие. А".«риканекие гости побывали также в Тбилиси, в подмосковном Звездном городке, осмотрели соборы Кремля. «Мы рады новым контактам»,— сказал в завершение визита Джеймс Дули. А Виктор Зацепин выразил уверенность, что подобная встреча — лишь первая ласточка, и связи фотографической общественности разных стран будут крепнуть.
В обстановке расширяющегося делового сотрудничества в самых различных областях подобные встречи, анализ работы зарубежных фотослужб не могут не оказать положительного влияния на решение творческих и организационных проблем нашей фотожурналистики.

«СФ» предлагает некоторые из выступлений американских гостей.

ПРИВЕТСТВИЕ СОВЕТСКИМ КОЛЛЕГАМ

ОТБОР ЛУЧШЕЙ ЕЖЕМЕСЯЧНОЙ СПОРТИВНОЙ ФОТОГРАФИИ В ГАЗЕТЕ

ДЖЕЙМС ДУЛИ

«ДЕВЯТНАДЦАТЬ ТЫСЯЧ ФОТОГРАФОВ СТОЯТ ХОРОШИХ ДЕНЕГ»

Хотя это может показаться и странным, популярность телевидения не только не уменьшила важности фотоинформации, но даже усилила интерес и снимкам и увеличила число их потребителей. Фотография и фотографы — неотъемлемая часть американских журналов и газет. Листая страницы, читатель прежде всего обращает внимание на снимки интересны* и впечатляющие. Они дают образное отражение мира и откладываются в восприятии. Издатели учитывают это и умножают средства, вкладываемые в технику и содержание фотографов, роль которых в Америке все возрастает. Еще недавно фоторепортер был не на равных с пишущим, но сегодня быть представителем фоторепортажа — очень волнующе и престижно. Фотожурналистика — дело творческое. И хотя 19 тысяч американских фотографов, сотрудничающих с 1800 ежедневных и 8000 еженедельных изданий, стоят хороших денег — редакторы и издатели идут на это, покрывая расходы публикацией рекламы. Ни одна американская газета не выжила бы только за счет реализации и подписки. И я уверен, что и ваши издания не смогут избежать этого — публикации рекламы, в различных изданиях репортер работает на разных условиях. В нашей газете он получает зарплату свыше тысячи долларов • неделю, страховку здоровья и жизни («ели репортер погибает во время исполнения задания, его семье выплачивается полмиллиона долларов по страховке), аппаратуру и оборудование. В случав порчи аппаратуры редакция возобновляет потерю. В старости репортер получает пенсию.

Нормы выработки у фоторепортера нет, но он должен выполнять все задания по мере их возникновения. Сделанный снимок еще не означает того, что должен быть непременно опубликован. На страницы попадут прежде всего те фотографии, которые соответствуют письменной информации, но могут попасть снимки и вовсе без текстового сопровождения, если они сами по себе интересны и убедительны. В контакте с репортерами все время работает бильдредактор, который не только дает задания, но пестует репортера, как тренер спортсмена.

ВИНСЕНТ АЛАБИСО

«В ЛЮБУЮ ТОЧКУ ПЛАНЕТЫ — ЗА ТРИДЦАТЬ СЕКУНД,.

Аесошиэйтед Пресс — крупнейшее агентство мира, • котором работает свыше трех тысяч человек. В это число входят корреспонденты, фотографы, редакторы, работники радиовещания, технический персонал. Центральное отделение (350 человек) находится в Нью-Йорке, контрольные пункты, куда также стекается информация,— в Лондоне,. Франкфурте-на-Майне, Токио. А также работает около 230 отделений в 60 странах мира. АП обслуживает свыше 10 тысяч различных изданий, и по одной этой цифре можно судить о масштабе работы. Но можно привести и другие. Например, один миллион — это число снимков, накопленных за несколько десятилетий и хранящихся в нашем нью-йоркском архиве.

Как действует система фотоинформации АП? Все фотографии, сделанные репортерами, стекаются в контрольные пункты. Снимки из Москвы, например, передаются в Лондон, а оттуда уже распространяются по миру. В сутки мы рассылаем около 120 фотографий. На передачу каждой из них уходит от 6 до 12 минут. Но это сегодня, а в будущем мы значительно ускорим процесс передачи. Только что мы испытали новую систему, с помощью которой через спутник фотографию можно передать за 30 секунд.

Фотографы АП обычно присутствуют на каждом крупном событии, происходящем в мире. Прибывают наши корреспонденты заранее, имея при себе все оборудование, необходимое и для обработки снимков, и для немедленной их отправки. Последнее время фотографы оснащены приспособленными под цветной негатив передатчиками, работающими через спутник. Это особенно важно для районов с плохой радиотелефонной связью или полным отсутствием ее.

Где бы ни находились наши фотографы, мы уверены, они проявят изобретательность и трудолюбие для создания правильных фотографий. Под правильными же мы понимаем такие, которые верно отражают суть явления и выполнены по самым высоким творческим требованиям фотожурналистики.

МИШЕЛЬ СТЕФЕНСОН

«НОВОСТИ ИЗ «ТАЙМА» — ЭТО НОВОСТИ ИЗ ПЕРВЫХ УСТ»

Сегодняшнему читателю поступает масса информации, • том числе и визуальной — ему есть из чего выбирать. А время у каждого ограничено, как, впрочем, и деньги. Поэтому свои ресурсы издатели должны использовать очень разумно. «Тайм» получает массу фотографий из самых разных источников — агентств, газет и так далее. В основном это — общие события, доступные всем. Этим журнал не завоюет читателя. И поэтому мы стремимся получать оригинальную информацию от своих корреспондентов. Это должны быть сообщения, о которых еще нигде не было рассказано — ни в других изданиях, ни по ТВ — из «Тайма» о них узнают впервые. Это заставляет и репортеров, и редакцию работать напряженно, с предельным вниманием ко всем явлениям, которые могут оказаться интересными читателю нашего журнала.

«Тайм» выходит тиражом в шесть миллионов экземпляров, раз в неделю различными выпусками для разных регионов. Печатается «Тайм» в 19 типографиях одновременно. Материалы в типографии из редакции передаются через спутник. На фотографию в «Тайме» работают 15 фоторедакторов и 30 фотокорреспондентов.

С фоторепортерами система контрактная, гарантирующая им определенное количество рабочих дней в году. Главное условие договорников — чтобы они не работали с конкурентами «Тайма». Фотографы могут заниматься изданием книг, рекламой, сотрудничать с журналами, отличающимися по профилю, например с «Нейшнл джиогрэфик». Это дает фотографам возможность разнообразить работу, а также поддерживать желаемый жизненный уровень. Контракт может быть не возобновлен, если фотограф не удовлетворяет редакцию или слишком много работает на сторону в ущерб «Тайму».

Каким путем возникает та или иная тема в журнале? Обычно ее предлагает сама редакция, хотя бывают и исключения — съемка приходит снизу. Так же и с обложкой. Редакция определяет ее тему, затем прикидывает, что лучше для ее решения — фото или рисунок, чаще — фото. Пот-оЛ определяют фотографа, которому поручают съемку. Отобрав фотографию, скадрировав ее, на компьютере набирают остальные элементы обложки, на что уходит минут десять. Снимок на обложку оплачивается суммой от полутора до трех тысяч долларов. Нижний предел — это когда снимок не делался специально для обложки, а выбирался из темы, и фотограф в дальнейшем имеет возможность дополнительно распорядиться им. А верхний — за фотографию, сделанную исключительно для этой цели и лишь для нашего журнала.

ДЖОЗЕФ ТРЕЙВЕР

«СВОБОДНЫЙ РЕПОРТЕР ДОЛЖЕН ДЕЛАТЬ ХОРОШИЕ СНИМКИ — ИНАЧЕ ЕМУ НЕ ЗАПЛАТЯТ»

В нашей стране повсюду возникают десятки журналов и газет, требующих исполнителей. Но ни одно из изданий не гарантировано от краха. Вызванная конкуренцией неустойчивость диктует новые взаимоотношения между издателями и журналистами. Фигура фрилэнса — свободного фотографа, лишь собственной инициативой обеспечивающего себе право на существование, это фигура не только туманного завтра, но и жесткого сегодня. Поэтому выступление свободного фотографа Джозефа Трейвера представляется нам особенно актуальным.

Я работал в газете, которая вынуждена была прекратить свое существование. И последнее задание, которое мне дал редактор,— сделать репортаж о закрытии газеты. Когда последний выпуск уже печатался, машину остановили, я сделал снимки, и их поместили в этот же номер. После чего я стал свободным репортером. Нет худа без добра: не закройся газета, мне трудно было бы решиться на такой шаг. Свободных репортеров в Америке немало. Задача каждого — получить задание от какой-либо редакции. Рассчитывать на внимание к себе репортер может, если обладает оригинальным видением, собственным взглядом на мир, на события. И моя задача чаще всего заключается в том, чтобы сделать фотографию так, как не сумели другие репортеры, чьи снимки широко распространяются по каналам связи. И здесь важно взаимопонимание редакции и репортера. Если мне такую фотографию удалось сделать, она не должна потеряться, а быть отобранной для публикации.

Самое сложное для любого фоторепортера — это суметь показать людей такими, какие они и есть, а не какими хотят казаться. На занятиях со студентами я часто говорю: учитесь хорошо снимать крупноплановые портреты — головы, лица. Такие фотографии наиболее убедительно могут раскрыть характер человека. Но это далеко не все. Иногда нужно уметь и поработать с человеком, если этого требует задача. Я получил задание снять одного футболиста — здоровенного детину, прямо монстра. «А что, если ты снимешь рубашку?» — попросил я его. «А что, если жена почешет твою волосатую грудь?» И вот получилась роскошная фотография гиганта-спортсмона и его миниатюрной прелестной жены.

В другой раз во время предвыборной кампании мне поручили снять кандидата. Целый день я его уговаривал, пока он согласился на съемку. Наконец он принял меня и вдруг говорит: «Подожди, Джо, я сменю лампочку». За этим занятием я его снял, и именно этот снимок и напечатали. Случайные моменты? Возможно. Но их важно видеть, не упускать. И на съемках в вашей стране американские фотографы замечают любопытное там, где взгляд советского коллеги проскальзывает мимо.

Репортер, получающий задание, иногда ставится в довольно жесткие условия. Многие издатели начинают сейчас переходить на макетирование полос, разработанное компьютером. Хорошо это или плохо — не берусь судить, но с этим приходится считаться. Так, например, на соревнованиях, которые я должен был освещать, мне нужно было сделать снимок победителя, причем обязательно снимок горизонтальный, а победитель чтоб смотрел слева направо. Я заранее, по ходу соревнований, сделал отвечающие этим условиям пять фотографий пяти возможных претендентов и переслал их в газету — оставалось только дождаться, кто победит.

Для репортера всегда остается проблемой своевременно попасть на событие. Если событие таково, что требует аккредитации, то нужно иметь про запас газету-другую, которая может тебе такую аккредитацию предоставить. Но в 1980 году газета, на которую я рассчитывал, не послала меня на игры в Лейк-Плесид. И тогда я создал собственное агентство. В другой раз получил задание снять бейсбольную команду. Я знал, что ее тренер не любит репортеров. Все-таки я проник к ним, кое-что снял, потом показал ему снимки. Фотографии понравились, и в дальнейшем я смог уже работать открыто.

Готовых рецептов получения хороших снимков нет. В одних случаях срабатывает интуиция, в других — везение, в третьих — расчет. Однажды на футбольных соревнованиях, которые освещало несколько десятков фотокорреспондентов, только мне удалось сделать снимок, за который я получил приз футбольной лиги. Почему? Потому что волей случая я оказался в нужной точке, и к тому же у меня оставался сухим объектив, а шел проливной дождь. Или вот фотография, сделанная во время визита папы римского. Была ненастная погода, тучи, дождь. Однажды, во время службы, папа стал обходить вокруг алтаря. В это время раздвинулись тучи и пропустили солнце. Светлые одежды папы словно облило золотом — это был как свет с неба. Фотографию я сделал 800-миллиметровым объективом.

Всем известно, свет в фотографии таит неисчислимые возможности, но не все обращают на это достаточно внимания и упускают шанс сделать впечатляющий снимок. По заданию газеты «Нью-Йорк Тайме» я снимал праздник статуи Свободы. Вечером я нанял вертолет, облетел статую. Один из снимков в дальнейшем «Лайф» включил в число лучших фотографий года. Свободный репортер должен обладать возможностью делать хорошие снимки, а иначе никто не будет ему платить хороших денег. Поэтому репортеру приходится быть изобретательным, использовать знакомства, друзей. Не хочу показаться ужасным, но мое хобби — съемка пожаров. Как и большинство репортеров, я имею приемник, настроенный на частоту пожарных, иногда — полицейских. Потому что события эти возникают неожиданно и протекают довольно быстро. Однажды горела фабрика. В пожарной команде у меня был друг, он дал мне форму пожарного, и я получил возможность прохода туда, куда не имели доступа остальные зрители и репортеры. Но общих правил, разумеется, для репортеров нет. Каждый ищет свои пути, а фотографии показывают, кто чего стоит.

Д. Трейвер является исполнительным директором Национальной ассоциации фотожурналистов США. О работе этой организации Трейвер, по просьбе редакции, рассказывает читателям «СФ».

— Наша Ассоциация существует уже более сорока лет и сейчас насчитывает 12 тысяч членов. Входят в нее не только фотографы, но и фоторедакторы, телевизионные репортеры, а также студенты, изучающие фотографию. Главное, чем занимается организация,— это вопросы образования, проведение (спонсорство) фотоконкурсов на региональных и национальном уровнях для выявления общей картины работы фотографов. У нас имеются специальные досье на членов Ассоциации, которые помогают заказчикам выбрать исполнителя, если издатели обращаются к услугам Ассоциации. Значительное место в работе НАФ занимает страховка фотографов. За счет паевых взносов членов Ассоциации такая страховка для них является более высокой и выгодной.

Ассоциация постоянно держит своих членов в курсе всех технических новинок, появляющихся на фотографическом рынке, помогает внедрять эти новинки в практику, Это и электронная фотография, то есть фотография без использования пленки, и радиопередатчики, приспособленные для немедленной передачи негатива, минуя позитивный процесс, что очень важно при оперативной съемке. Во время проведения крупных мероприятий, на которые стекается масса фотографов, члены Ассоциации по специальным карточкам могут и бесплатно, и быстро отремонтировать аппаратуру, если с ней что-то случилось, взять напрокат необходимое дополнительное оСорудование — объективы, штативы, вспышки и так далее, а также имеют возможность получить консультацию, если в их руки попадает техника, дотоле им незнакомая.

Ассоциация — это союз профессионалов, где вопросы творчества, учебы, технического совершенствования, а также вопросы защиты интересов фотографа в равной степени важны и значимы.

USA - CCCP
PHOTO SUMMIT
ФОТО-САМИТ
Moscow, October 1990

ФОТО ДЖОЗЕФА TMflBEFA

ХОТИМ РАБОТАТЬ ПО-НАСТОЯЩЕМУ

Советским фотографам-профессионалам всегда была интересна американская фотография. Достаточно назвать проходившую свыше десяти лет назад в ряде городов страны выставку фотографии США, поразившую многих ее посетителей и невиданным у нас уровнем техники, и оригинальностью исполнения работ, и своеобразным образным мышлением фотографов той стороны Земли. Увы, за минувшие годы мы едва ли приблизились заметно к тем заветным образцам. Разумеется, речь не идет о тех довольно немногочисленных лучших работах советских корреспондентов и отдельных именах, ярко высветившихся в нашей фотожурналистике в последние годы. Речь об общем климате, о безнадежном техническом отставании, об ущербном положении фотографии на страницах наших изданий, о катастрофическом положении полиграфической базы, о бедственном, совершенно нищенском пайке аппаратуры, фотоматериалов, химикалиев, на котором находятся не только фотолюбители, из своих рядов подпитывающие кадры фотожурналистики, но и сами профессионалы. Называться таковыми они во многих случаях могут лишь потому, что кормятся фотографией, но не обладают ни специальным образованием, ни достаточным для подобной работы опытом и навыками. Не будем оригинальными, сказав, что положение фотографии в наши дни ничуть не трагичнее иных средств информации и видов искусства. Процессы, проходящие внутри фотографии,— это процессы, охватившие всю страну. Если фотограф не может найти применение своим способностям здесь, он ищет выходов на Запад, становится иностранным корреспондентом в своем отечестве. Не надо думать, что процесс этот безболезнен. При всей своей одаренности наш фоторепортер мало подготовлен к настоящей профессиональной работе там и иногда вынужден довольствоваться положением мальчика на побегушках, хотя у нас ему ничего не стоило выглядеть метром. Словом, наш интерес, с какой стороны ни возьми, к американским коллегам понятен. Ну, а им какой резон встречаться с нами? Думаю, прежде всего говорит интерес к нашей стране, к той части человечества, которая на протяжении жизни нескольких поколений была упрятана за железным занавесом, к нашей труднообъяснимой жизни — так называемой русской загадочности. Акция, предпринятая американцами 4 года назад, — создание фотокниги «Один день из жизни Советского Союза» — одна из попыток открыть терра инкогнито. К участию в съемке этого дня — 15 мая 1987 года — были привлечены десятки фотокорреспондентов мира. Для западных коллег это было не больше чем одно из тех упражнений, которые они выполняют каждый день. Для советских участников этот марафон на короткую дистанцию — иначе не скажешь — был открытием. И открытием прежде всего себя, своих возможностей. За день позволялось снять десятки катушек пленки — лучшей, нового поколения цветной обращаемой пленки, у нас отмеряемой на кадры, на сантиметры. Из тысяч метров отснятого материала, из десятков тысяч кадров предполагалось отобрать для публикации лишь пару сотен — и это считалось выгодным, оправдывающим затраты. Но даже не в этом был главный эффект, произведенный на участников съемки. Главное оказалось в том, что лишь чуть сместив угол зрения в соответствии с широтой задания, можно увидеть столько интересного вокруг, открыть в себе второе дыхание, встряхнуть замершие в тебе потенции.

Можно, конечно, не заниматься самобичеванием и не сетовать на бедность, но без технической основы фотография не может существовать на том уровне, который принят во всем мире. Речь не только о качестве (и количестве) пленки и аппаратуры. Сегодня побеждает тот снимок, который быстрее попадает к читателю. А это — возможности скорейшей его обработки, передачи по проводам или через космос. Часто счет идет не на часы, а на минуты, секунды. Выиграл тот, кто успел. В некоторых американских редакциях репортера не берут на работу, если у него нет автомобиля, в других даже вовсе некрупных репортера оснащают радиооборудовании/* автомобилем, с возможностью передачи снимка в любое время и в любое место. Но все это вчерашний день. Американский участник семинара рассказывает о преимуществах и недостатках электронной фотографии, о цифровом кодировании и передаче снимка. Другой показывает на слайде довольно компактную систему фотовспышек, которыми без труда можно осветить целый городской квартал, а наш профессионал мечтает в это время о надежном штативе, хоть о каком-нибудь фотоблице и об единственной катушке дефицитной (у нас!) пленки. Когда Джо Трейверу задали вопрос: бывает ли так, что ему не хватает пленки, он ответил, если такое и случается на съемке, он идет к машине и достает оттуда еще столько, сколько нужно. А когда нашему знаменитому спортивному фоторепортеру Игорю Уткину задал вопрос Рикардо Ферро, почему тот не использует высокочувствительную «Фуджи» вместо такого же «Кодака», зал дрогнул от смеха.

Но не надо думать, что технические проблемы и проблемы творческие суть разные. Отнюдь. Отсутствие хорошей полиграфии отбрасывает наши издания (все без исключения) за те пределы, за которыми разница между высококачественным и низкокачественным снимком существует только теоретическая — печать нивелирует все. Отсюда роль снимка снижается, если не до значения черного или цветного пятна, то лишь до значения какого-то ритмичного оформительского элемента. И ради этого элемента редакция не станет нести ни лишних затрат, ни стимулировать того же корреспондента, ни уступать на полосе места, уходящего под текст. Да и читатель, мы это прекрасно знаем, отнюдь не ради снимков отдает деньги за газету или журнал. Комплекс неполноценности фотокорреспондента не столь заметен в каждодневном нашем общении, но его не стоит труда почувствовать, когда сталкиваются два различных подхода, два фотомира. Как бы ни был талантлив американец (это они подтвердили демонстрацией своих работ), он всегда находит место для иронии в фотографии и для самоиронии в оценке работ собственных. Кажется, все-то им делается шутя, без затраты сил (хотя он рассказывает, что стояло за тем или иным кадром). Он легко переходит от темы к теме, не придавая их оценке особого смысла, ради которого он якобы трудился: «смотрите, фотографии говорят сами за себя». Когда начинает показ снимков наш фотограф, получается, что он чуть ли и не родился только для того, чтобы снять эту тему — столько он вкладывает в нее «политики», «поиска» и т. д. и т. п. Но, как это ни странно, вместо глубины обнаруживается узость. Фотограф пытается залезть в душу герою поглубже, а на снимках отражается лишь одно его, героя, сосредоточенно-значительное состояние в разных вариантах. Обнаруживается: то, что мы хотим выдать за стиль, скорее, какая-то ущемленность. В повороте ли темы, в пластическом ли выражении. Азбука: фотоочерк должен включать в себя все планы — от общих до

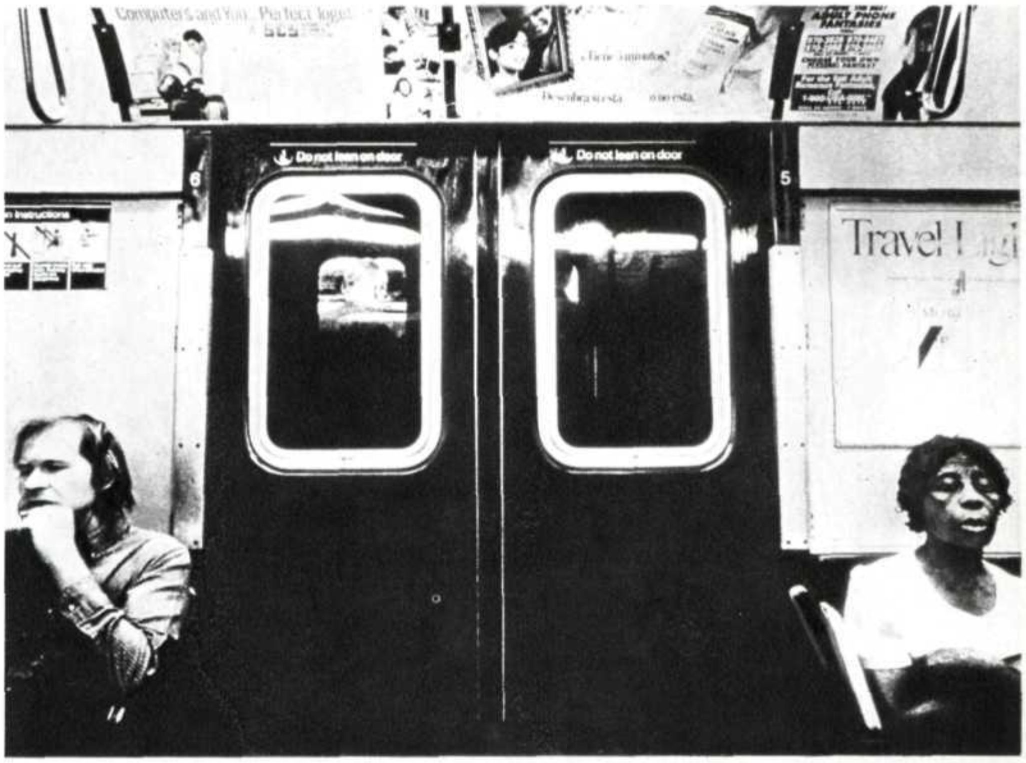


ФОТО **КЕННЕТА ДЖЕРЕКА**
(ЖУРНАЛ «ТАЙМ»)

ФОТО ДЖОНА КО'НД

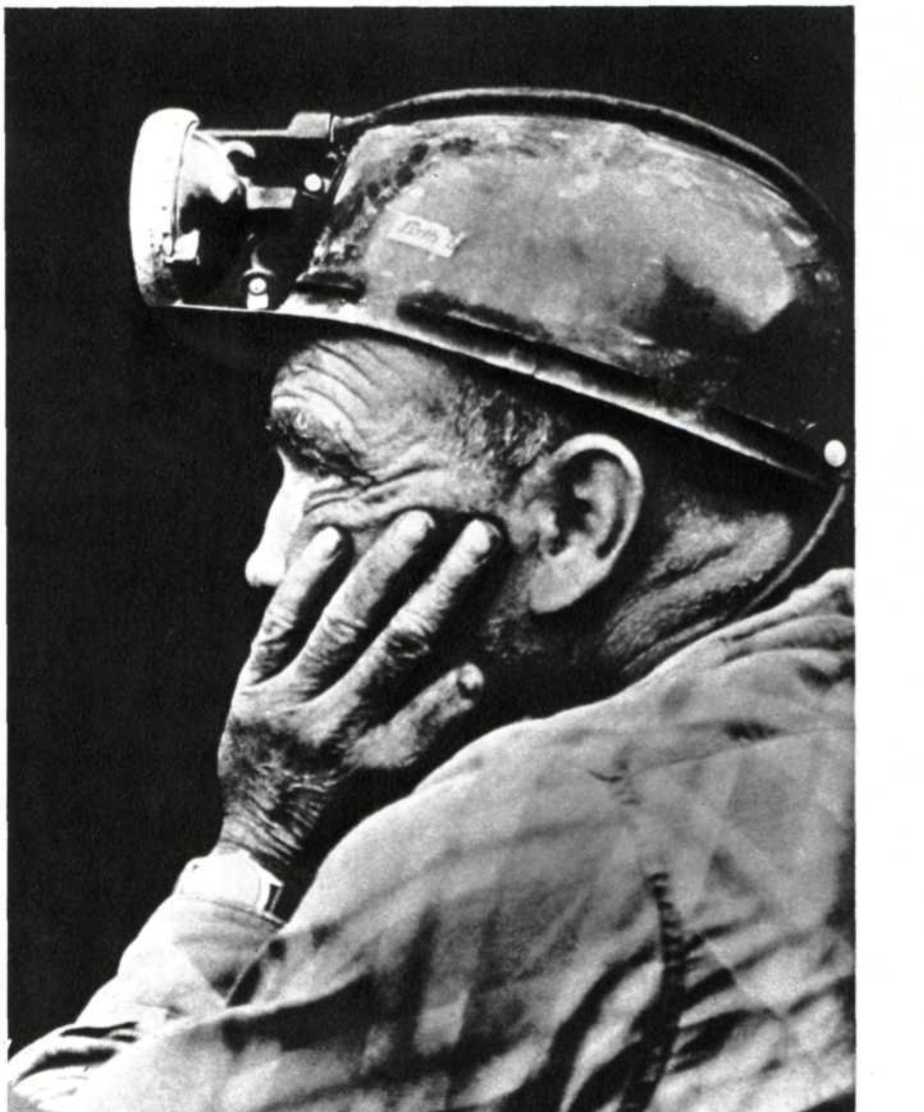


ФОТО ИЗ ГАЗЕТЫ .ФЕНИКС ГАЗЕТТ»

ФОТО КЕННЕТА **ДЖЕР1КА**
(ЖУРНАЛ сТАЙМ»)

крупных, тогда и обстановку увидишь, и частностью проникнешься. Но Картье-Брессон любит лишь общие и средние планы. А у нас каждый кадр а 1а «Картье-Брессоня. Даже самые сильные наши фотографы, может, даже и неосознанно для себя, настолько сужают свои возможности, блюдя «невинность», то есть собственный стиль, что явно теряют в конечном результате. Ни Джон Уайт, ни Джозеф Трейвер, ни Рикардо Ферро, демонстрировавшие снимки, не придерживаются ни одного из затвержденных канонов или, напротив, табу в отношении использования технических ли средств, или же выбора темы. Снимают все, что требуется изданиям, снимают теми средствами, которые подходят к случаю. А попробуй спутать одного фотографа с другим. Легкий, ироничный и в то же время доброжелательный Джон, пробойный, чуточку насмешливый, авантюристичный Джо и расчетливо-вдумчивый, полагающийся больше на технику, чем на импро•изацию и везение, Рикардо. И все объяснимо. Их выбор — от широты возможностей. Наши самые известные фотографы достигают высот за счет одаренности, за счет таланта. Американцы же еще и за счет колоссальнейшего ежедневного, еженедельного труда, постоянного тренажа, блестящей «фотоспортивной» формы. Ференц Лист, говорят, когда не было под рукой клавиатуры, играл на доске — на обычной доске тренировал пальцы. Наш профессионализм — это та же игра на доске. Колоти по ней сколько угодно — звука все равно не будет. Профессионалы, слава богу, пока не щелкают пустым аппаратом, но зато и берут в руки его только тогда, когда есть более или менее определенное задание. Может быть, не все с этим согласятся. Тогда сошлюсь на пример газетного репортера Америки. 50 катушек черно-белой и 80 цветной — таков его расход материала за месяц. 80 цветных катушек не отснимает, поскольку и не получает, думаю, ни один наш репортер и за год. Разве можно говорить о равных условиях реализации способностей? А ведь известно, что и в спорте побеждает не природно-сильнейший, а более тренированный. Какие же наши фотографы гиганты, если при неравных стартовых условиях умудряются завоевывать главные призы соревнований!

Но отсутствие тренированности не только у репортера. Фактически ни одна редакция не готова к оценке снимка. На полосу идет, если идет, не лучший, а более подходящий, исходя из действующих стереотипов, снимок. Андрей Соловьев показал блестящую по исполнению серию работ, снятых в горячих точках шестой части суши планеты — там, где идут национальные столкновения, где льется кровь. Снято жестко, талантливо. Думалось, такого репортера и не могло быть в недрах нашего престижного агентства. И что же? Все снимки, или точнее, 95 процентов нашли свое место на полосах изданий, правда, в большинстве случаев не наших, а зарубежных. Что нам могло помешать широко их напечатать? Неполная гласность или попросту трусость публикаторов, или витиеватая уловка: чтоб не провоцировать страсти, не разжигать конфликтов? Полно-те. Мы это слышали многие десятилетия. Все просто: даже не ради спокойной жизни, а по привычке — и так сойдет, без хлопот, без затрат умственной энергии.., ну и правильно, конечно, и без риска.

Когда семинар уже закончился, американских фоторедакторов окружили наши фотографы: вот снимки. Может быть, это был бескорыстный показ. А может, и звучал немой вопль: заметьте нас, мы хотим по-настоящему работать, и мы имеем на это право.

Лев ШЕРСТЕННИКОВ

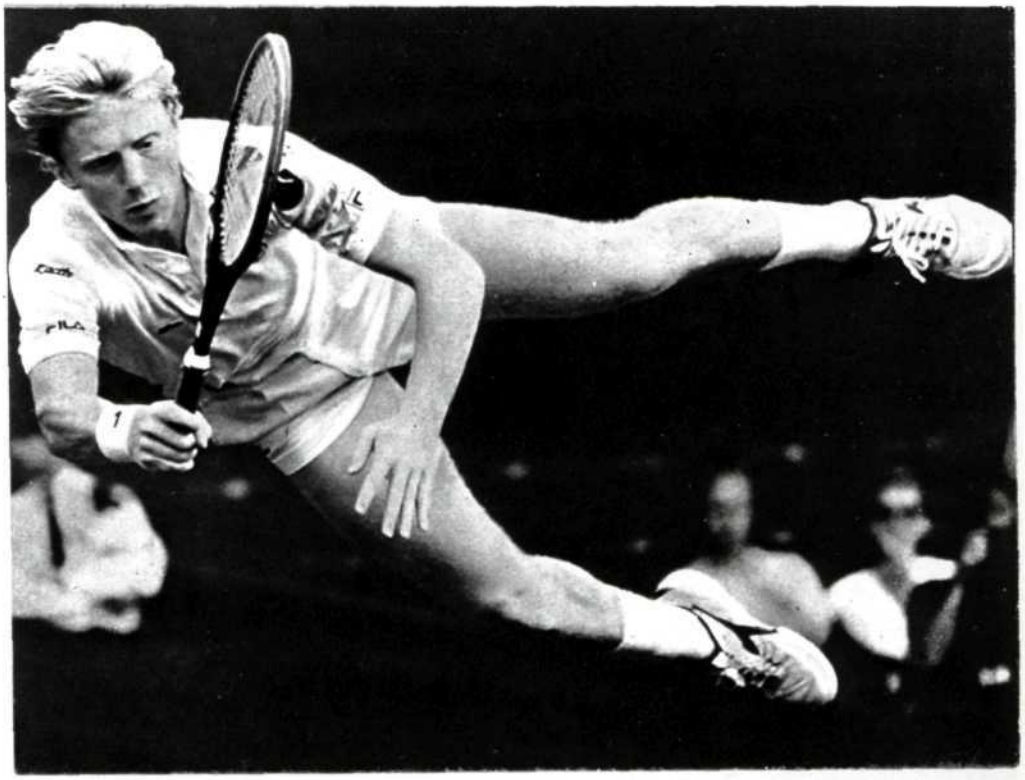


ФОТО АССОШИЭЙТЕД ПРЕСС

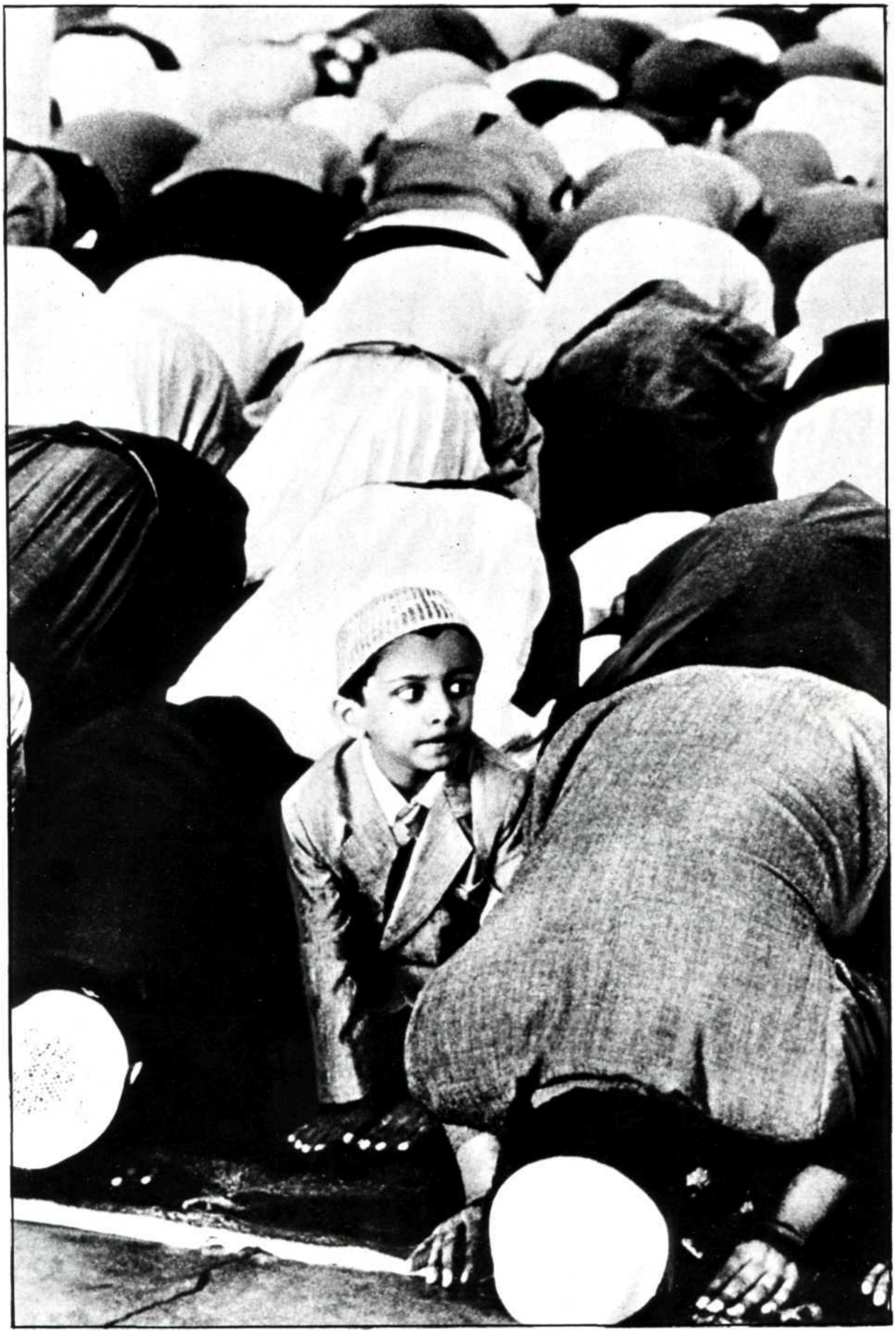


ФОТО ДЖОНА УАЙТА

В одном из ближайших номеров «СФ» опубликует беседу с Джоном Уайтом и его фотографии.

Приглашает «Каменный пояс»

Передо мной два снимка. Между мгновениями, запечатленными на них, прошло не так уж много времени, но трудно представить, что на обоих — одно и то же место.

На одном — обшарпанный подвал, каких в каждом городе сколько угодно. На другом—выставочный зал, которому бы позавидовали многие организаторы фотовыставок (см. фото).

Есть в центре Челябинска улица Кирова. Пешеходной ее называют горожане, потому что часть ее закрыта для транспорта. И еще торговой — здесь много больших и малых магазинов. Поэтому редко она бывает безлюдной.

И многие уже привыкли к афишам поселившейся в одном из уютных подвальчиков фотостудии «Каменный пояс».

Среди первых выставок на новом месте челябинцы увидели коллекцию фотоклубов области, снимки С. Новикова и серию работ А. Николаева, посвященную празднованию 1000-летия Крещения Руси.

Постепенно выработался свой ритм жизни этого зала— 12—15 экспозиций в год. Причем работают они без выходных, открыты и в праздничные дни. Часто бывает так: вечером закрывается одна, а с утра — уже другая, новая выставка.

За сравнительно небольшой срок в этом зале были показаны авторские коллекции В. Вяткина, О. Макарова, Я. Глейздса, А. Пашиса, некоторых других мастеров из разных городов страны. Установились творческие контакты с фотосалоном «Узвара».

«И все же среди привезенных выставок, — считает руководитель фотостудии «Каменный пояс» Владимир Богдамовский, — нужно выделить «Историю в фотографиях», спонсором которой выступил городской «Практикцентр» НТТМ».

В экспозиции было около 600 снимков, сделанных и сто лет назад, и совсем недавно. Наиболее ранние из них представлены работами Карла Буллы. Особый раздел выставки составили снимки из архива журнала «Советское фото». На них — политические и общественные деятели страны, актеры, писатели, ученые. Эта часть выставки была дополнена снимками уральских фотомастеров, которые были сделаны не только в родном крае, но и в различных, ставших «горячими» в последнее время уголках страны.

Среди заметных событий фотодеятельности «Каменного пояса» — проведение конкурса и организация выставки «Ева-2». На конкурс было прислано свыше двух тысяч работ от 480 авторов, не только советских, но и из США, Италии, Австрии, Швейцарии и ряда других стран. 125 снимков — актов и портретов — составили «Еву-2», с которой в выставочном зале ознакомились челябинцы.

Среди местных авторов, тех, кто выставлялся в этом уютном «подвальчике»,— Александр Утробин из Сатки со своими социальными фоторепортажами, коллекция работ членов фотоклуба «Булат» из Златоуста.

Через несколько дней после железнодорожной трагедии под Ашой в «Каменном поясе» открылась выставка, рассказывающая землякам об этой катастрофе.

Есть и еще одна деталь, на которую стоит обратить внимание. Периодически внутри фотовыставок появляются мини-экспозиции. Их названия (или, по-газетному, рубрика) — «Вы это искали?». Посетители могли прочитать здесь, на стендах, фотокопии страниц старинной книги о хиромантии и физиогномистике таллиннского издания «Двое». Согласитесь, что подобная дополнительная информация для посетителей выставок — совсем не лишняя.

Всего в Челябинске два зала, специализирующихся на проведении фотовыставок. Второй — народного коллектива городского фотоклуба, который уже отметил свое тридцатилетие.

Конечно, два зала по европейским меркам — это немного. Но многие ли областные центры России могут похвастать сразу двумя фотографическими выставочными залами?

С. БЕЛКОВСКИЙ,
Челябинск

Фестиваль в Австрии

Осенью прошлого года • горной части Австрии состоялся III Европейский фестиваль подводных фотографов. В небольшой гостинице «Госау» собралось более 50 человек из девяти стран. Среди них — все прошлогодние победители этих традиционных соревнований, чемпион и призеры последнего чемпионата мира по подводному фотографированию в Испании.

Организаторы соревнований — немецкий журнал «UW1'"» («Подводная фотография и фильм») и руководитель местного клуба подводников и водолазной школы в г. Гальштадт Герхард Г. Цаунер. Журнал «UWF» очень молод. Ему идет только третий год. Журнал не только окупился в первый же год издания, но и постоянно увеличивает число своих подписчиков.

Австрийский водолаз, археолог, историк и исследова1ель горных озер Герхард Цаунер, благодаря своей кипучей деятельности, в последние годы стал одной из самых заметных фигур среди европейских подводников. Он известен как человек, нашедший часть гестаповского архива и золотого запаса «Третьего рейха», затопленных в альпийских озерах Топлицзее и Грюндлзее. Цаунер добился разрешения на регулярное обследование близлежащих озер и затопленных шахт. Сейчас он и его добровольные помощники поднимают на поверхность не только свидетельства недавней истории, но и редкие археологические находки, относящиеся к каменному, бронзовому, к средним векам.

В рамках фестиваля, кроме чемпионата по подводному фотографированию, состоялся и традиционный конкурс красоты «Мисс подводный миря. Участие • нем приняли девушки, имеющие специальную подготовку аквалангиста.

По вечерам все участники фестиваля собирались в просмотровом зале гостиницы, чтобы послушать известных профессиональных подводных фотографов, посмотреть их работы. С лекциями выступили Курт Амслер и Герхард Бинанцер. Забегая вперед, скажу, что 60-летний Г. Бинанцер, владелец ателье и студии рекламной подводной фотографии, завоевал по итогам чемпионата второе место. Первым же стал Удо Кефриг, победитель чемпионата Европы 1988 года. На третьем месте — Эдди Руппрехт. Все трое — из ФРГ. В десятку лучших также вошли еще три немца, два фотографа из Швейцарии, по одному из Австрии и СССР. Автор этих строк занял седьмое место, что было воспринято жюри и публикой как большой успех, — не зная местных озер, не имея модели или партнера-водолаза, очень трудно было сдела1ь снимки на заданные темы: «Водолаз и рыба», «Человек и подводный мир», «Свободная тема».

Сразу поело окончания соревнований в Австрии сильнейшие фотографы начали готовиться к III чемпионату мира, который открывался через две недели на острове Сицилия. Сборная же команда СССР и на этот раз осталась дома из-за бюрократических проволочек с оформлением необходимых выездных документов. Надеемся теперь только на участие в IV чемпионате мира, да и то, если этот чемпионат удастся провести у себя, на Байкале.

С. ГЛУЩЕНКО,
председатель комиссии подводных съемок ФПС СССР
Фото автора

Валерий Плотников ...И были наши помыслы чисты

«У стенки кафе «Фукъец» группа каких-то бородатых-волосатых улыбалась и аплодировала, напоминая московский групповой снимок в стиле Плотникова. Он поднял камеру, встречный «шат», снимок будет называться «В стиле Валеры» — столики, стулья, деревья под ветром, арка вдали, аплодирующая компания...»

Василий Аксенов,
«Скажи изюм», глава «Париж»,
CTD. 146, «Ардис»

ВАЛЕРИЙ ПЛОТНИКОВ

В старые добрые времена я держал бы ателье. Снимал бы людей, хороших и разных. Не боролся бы за звание фотомастер или фотохудожник, а звался бы просто — фотограф. Наполовину мне повезло. Я знал людей хороших и разных. А были среди них и просто замечательные. Правда, время вокруг меня делало вид, что этих людей как бы и нет. И тогда я решил поспорить со временем. И стал снимать то, что мне было особенно дорого и интересно. Среди прочего заняться историческим портретом меня подвигли старинные групповые фотографии, которые в какое-то время перестали быть реальностью нашей жизни и остались разве что в семейных альбомах и музейных экспозициях. Спокойные позы, достойные лица. Будь то литераторы, художники, композиторы, ученые или рабочие мануфактур и приказчики модных магазинов... Года с тридцать какого-то все вдруг прервалось. Групповой портрет стал криминален. То лицо подрисуют, то шапку наденут, то усы сбреют. И это еще самое безобидное. А то ведь и хуже бывало: сегодня ты • одной группе на фотографии, а завтра, глядишь, в этой же группе на суде.

Стало быть, я решил взять на себя ответственность в какой-то степени возродить традиции группового портрета. И передать прекрасное единение людей талантливых, интеллигентных, искренних.

В групповой фотографии важна для меня не только и не столько фиксация момента, сколько события, ей предшествующие.

И в этом отношении, пожалуй, самая замечательная предыстория у группового портрета литераторов альманаха «Метрополь». Я знал, что ребята готовят нечто необыкновенное, об этом говорили Бэлла Ахмадуллина и Вася Аксенов. Они как раз и попросили сделать групповую фотографию авторов «Метрополя», пригласили на представление (теперь это называется почему-то «презентацией») альманаха в какое-то кафе, где должны 6. «ли собраться не только авторы «Метрополя», но и съехаться журналисты, дипломаты, «высший свет», или «бомонд», тогдашней Москвы. Но сам день большого сбора был до конца неясен, Бэлла обещала позвонить и сообщить точный день и час. Он наступил. Но в последний момент кафе закрыли на «санденъ», а сам альманах — «впредь до особого распоряжения». Впрочем, достаточно подробно вся эта история изложена • романе Василия Аксенова «Скажи изюм».

Короче говоря, групповая фотография в тот день не состоялась. Мы взяли реванш чуть позже, на дне рождения Бэллы, весной 1979 года, и все-таки «учинили» этот кадр. Правда, не все участники альманаха попали • кадр, ибо их не было в Москве, зато другие лица своим присутствием «го украсили.

Отдельным сюжетом съемки стала инициативная группа «Метрополя». Глядя на эту фотографию, трудно себе представить, что уже разразился скандал в Союзе писателей, что набухла грозовая туча органов, что сам альманах напечатан не будет. Они молоды, веселы, оптимистичны, и прекрасное будущее российской словесности не вызывает у них сомнений. Над ними реет стяг: «... Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались...» Само собой разумеется, что первые публикации этой фотографии сподобились на Западе, на обложке книги Василия Аксенова «Ожог», в самом «Метрополе», который издал «Ардис», и только в 1989 году (десять лет спустя) — в отечественном журнале «Театральная жизнь». Фотографии тоже отлеживались на полке...

Но история «метрополевской» фотографии на этом не закончилась. Уже летом состоялся прием по случаю выхода альманаха за границей. Специально к этому дню Генрих Белль привез несколько экземпляров «Метрополя», отпечатанного в типографии (а не в самиздатовском исполнении). И представление альманаха состоялась на более «высоком» уровне — в высотном доме на Котельниках, в частной квартире. И хотя были только все свои, исторической значимости это событие не утратило.

За прошедшие десять лет от нас ушли Генрих Белль, Борис Бахтин, Владимир Высоцкий, Юрий Трифонов, Раиса Орлова... От нас уехали Василий Аксенов, Георгий Владимов, Владимир Войнович, Василий Ракитин... И только на фотографии они все вместе. Навсегда. И мне, конечно, приятно, что сейчас эти фотографии висят во многих домах от Вашингтона до Москвы, от Мюнхена до Милана. Так как журнал «СФ» фотографический, будет небезынтересно рассказать о профессиональной стороне дела. Самое сложное в групповой съемке — заставить всех смотреть в объектив, чтобы все-таки присутствовало в кадре каждое лицо. Пока рассаживаешь людей, группируешь, ищешь композицию, делаешь замечания — все переговариваются друг с другом, дружно поворачиваются то к одному, которого я попросил поправить галстук, то к другому, которому нужно поменять позу. Кричишь, ругаешься, убеждаешь, но в конце концов добиваешься своего. На общей «метрополевской» фотографии, где особенно много людей, мне долго пришлось уговаривать всех, угомонять. Наконец я не выдержал и свистнул в два пальца «соловьем-разбойником». На минуту все обалдели и смолкли. Мне только этого и нужно было — «мгновения» хватило. Потом все поражались, что на этой фотографии у каждого почти портретное изображение.

Кстати, что очень важно, на такие съемки я не ленюсь носить студийную камеру и переносной свет. Без мощной импульсной лампы групповые съемки, я считаю, просто невозможны. Имеет значение и подготовка места съемки. Лучше расположить людей гармонично, и в то же время достаточно плотно, чтобы хватало глубины резкости. В ход идут скамейки, ящики, шкафы и лестницы. В этом плане идеальна мастерская Бориса Мессерера, где было снято достаточно много фотографий. Во время съемки фотограф должен находиться чуть выше среднего уровня группы, чтобы лица не заслоняли друг друга и не было искажений по краям кадра.

И, конечно, не менее важно, чтобы все тебе доверяли и тебя слушались — чтоб «были наши помыслы чисты».

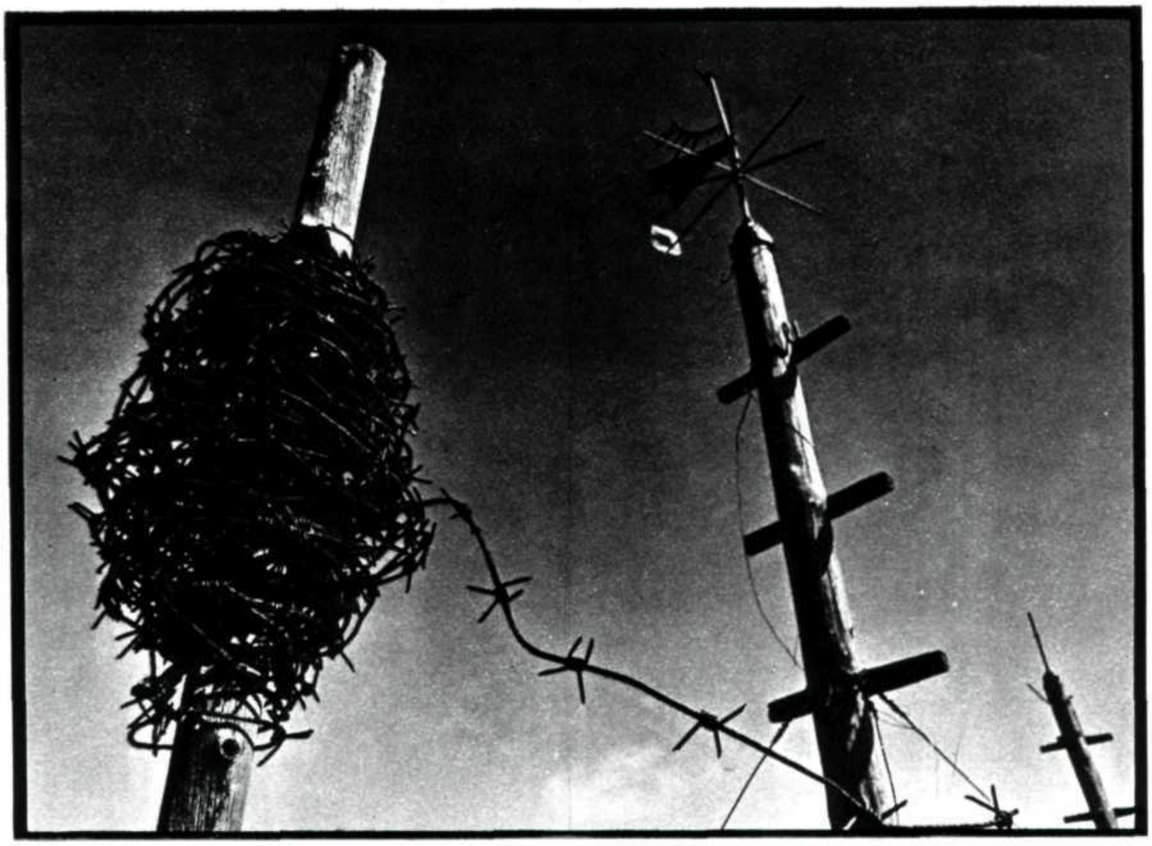
«В многоликом, взбаламученном мире сегодняшней советской фотографии работы Валерия Плотникова занимают совершенно особое место. К ним трудно подобрать определенный эпитет, стилистический ярлык. Он не документалист, не имеет ничего общего с «черной волной» нашего современного фото, тревожащего глав трагическими приметами безвременья и застоя. Он не склонен к пасторальным утопиям в неорусском стиле, где мечта о возрождении национального характера и ландшафта обретает подобие сказочной грезы. Он не препарирует натуру эффектами мог тажа и соляризации, превращающими реальность в гигантский, нескончаемый видеоклип-Портреты Плотникова — вто фотоателье, студия художника, разросшаяся во размеров города, природы, современной русской ***культуры в целом».***

Михаил Соколов,
искусствовед

ФОТО ВАЛЕРИЯ ПЛОТНИКОВА

МЕТРОПОЛЬ

Высокий счет Истины



Фотография действительно отражает то, что было, так сказать,— действительность. И в то же время является всего лишь способом, средством: для фотографа — выразить свое отношение к этой действительности, а для зрителя — определить для себя это отношение.
6 мозг фотографа «вмонтированы» дальномер и метроном. Две эти системы отсчета формируют представление о возможном кадре, его технические параметры. Но третьей координатой будущего пространства кадра выступает человеческое содержание, мотивация снимка. «Совесть художника должна быть неизменной как метр-эталон в Палате мер и весов в Париже»,— сказал в своей Нобелевской речи Эрнест Хемингуэй. И эту формулу внутренней свободы не вольны опровергнуть ни порочная практика визуальной фальсификации действительности, ни благоглупые тирады о «требованиях времени» и произвольно понятых социальных заказах. Итак, третья координата отсчета — высокий счет Истины. Хорошо бы только знать, где она располагается, чтобы вовремя нажать спуск затвора... Хочется думать, что каждый свободный художник ищет ее в себе, предъявляя счет своей человечности.
...С Дмитрием Вышемирским из Калининграда я познакомился в редакции «Огонька» в конце 1988 года — он стал лауреатом приза на лучший снимок года. Лауреата трясло и шатало после транспортного самолета и пяти бессонных суток в Ленинакане. Выяснилось, что, услышав о бедствии и не получив разрешения на съемку от своих калининградских редакций, он попросту уволился из официальной прессы ради участия и свидетельствования. «Наш долг — снимать. Пусть содрогнутся и не останутся равнодушными сердца современников. Потомки же не простят нам слепоты»,— считает Дмитрий. Свою огоньковскую премию и немалые сборы с фотовыставки привезенных из Армении фрагментов трагедии он перечислил в фонд помощи пострадавшим, прекрасно понимая несоразмерность этого деяния масштабам тотального расчеловечивания нашего коллективного сознания.

Но что реально может фотограф? Быть собой и тем самым помогать самоосуществиться другим. Задолго до волны осмысления сталинского геноцида Дмитрий снимает аллегорическую серию «Старые корабли», красноречиво и скорбно повествующую не только об исторической трагедии многочисленных собственных родственников, вместе с миллионами соотечественников канувших в пучину Архипелага смерти, но об ответственности их потомков. О высоком счете человечности — неизменной и независимой от конъюнктуры.
Логичным и сознательным продолжением этой работы становится серия «Золотая Тенькая с колымских радиоактивных приисков. Заключенные там протягивали не более полугода. Дмитрий несколько сезонов работает в карьерах и на объектах этой добротно сработанной машины смерти, добросовестно изучая ее устройство. Самая обширная и щедро иллюстрированная статья не позволит передать реальное содержание этой громадной серии, любой выбор из которой — фрагментарен. Представляется уместным сравнить ее с дотошным и хладнокровным описанием гениального Данте кругов пройденного им ада. С тем лишь отличием, что флорентиец спускался в мрачную преисподнюю с дневного света, из мира людей, в то время как открывшийся фотографу ад функционировал при ярком свете и на свежем воздухе. Что не мешало людям превращаться в собственные тени еще при жизни. «Ад заключается в том, что мы не можем с ним расстаться» (Бердяев). Осколки этого ада мы до сих пор носим с собой, о чем красноречиво свидетельствуют оскверненные захоронения, как, впрочем, и достаточно частое равнодушие к подобным снимкам. Бродя с камерой по этой «зоне», Дмитрий разряжает ее собой, вызывая из небытия забвения демонов «рептильной несвободы» (Э. Неизвестный), предъявляя их облик и нрав соотечественникам, впавшим в беспамятство, либо вступающим в «Память».

Снимки Вышемирского запоминаются. Своей культурой, фактурностью, образным строем. Но они обладают особым свойством — подобно голограммам — из части восстанавливать цело* в воображении зрителя, ведя с ним визуальный диалог. Даже если вам не удастся увидеть всю коллекцию в виде выставки (экспонируется за рубежом — в СССР не нашлось прокатчика) или альбома (из-

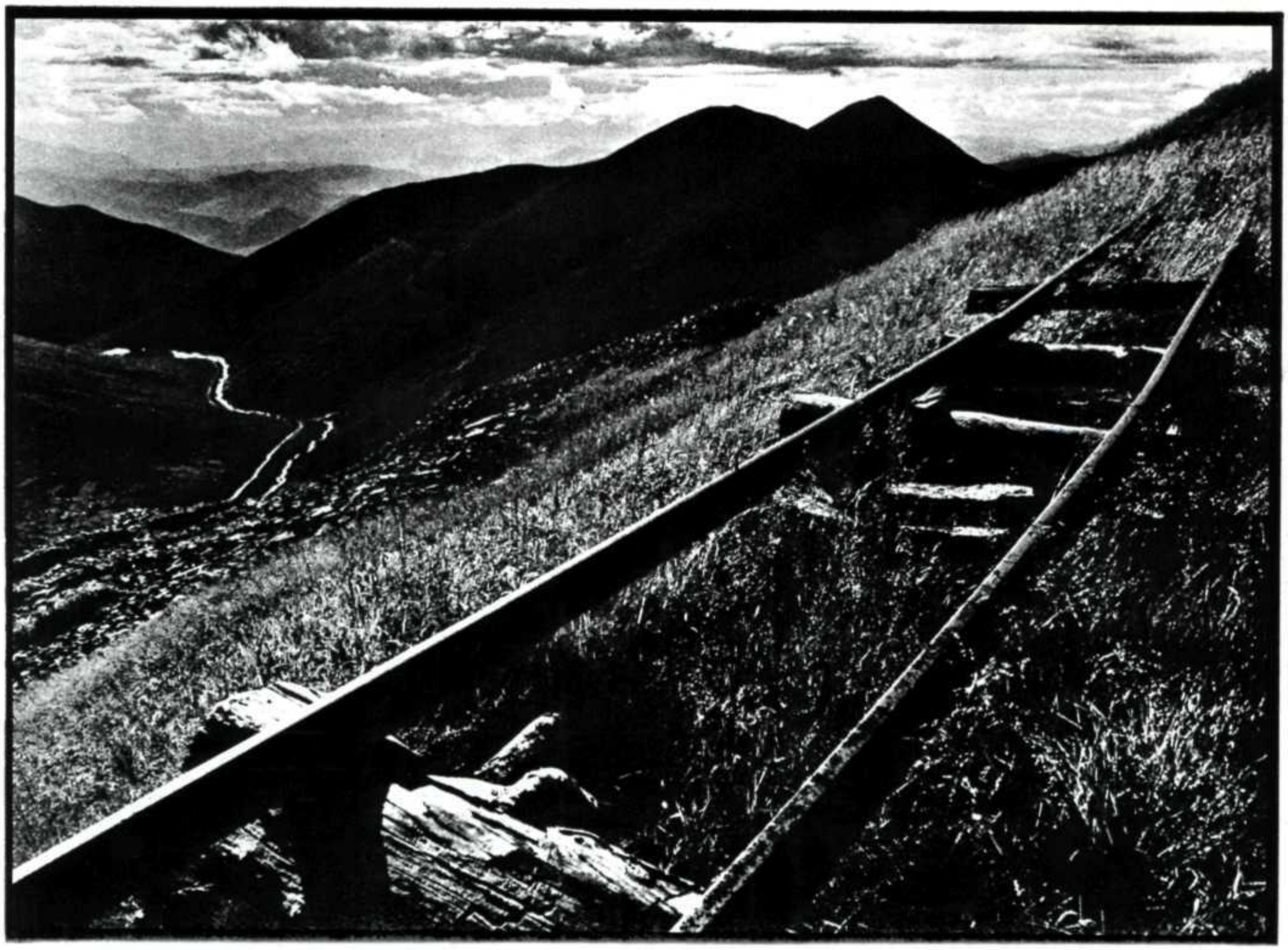
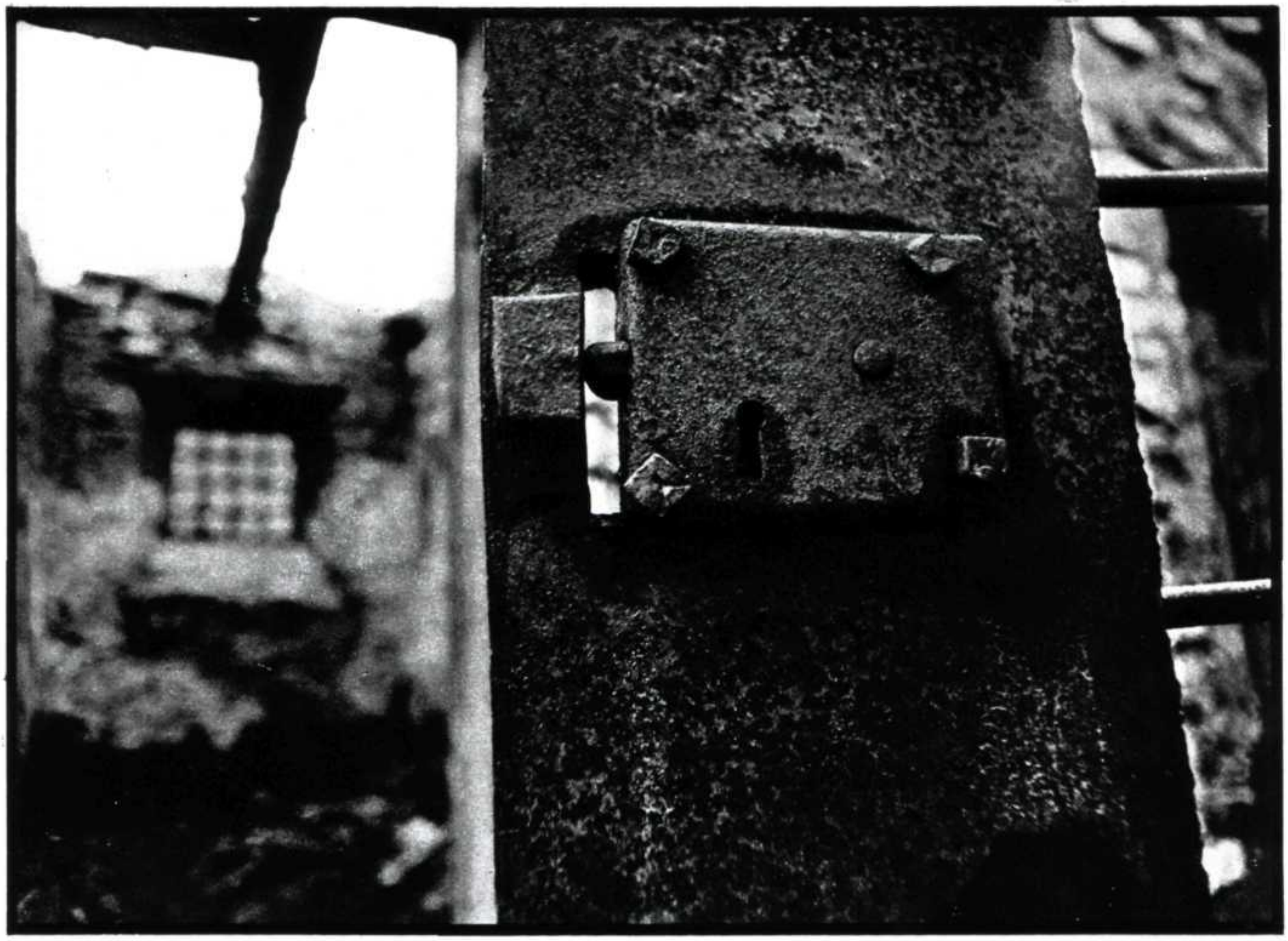


ФОТО **ДМИТРИЯ ВЫШЕМИРСКОГО**

ИЗ СЕРИИ «ЗОЛОТАЯ ТЕНЬКА» (СТАЛИНСКИЕ ЛАГЕРЯ КОЛЫМЫ)



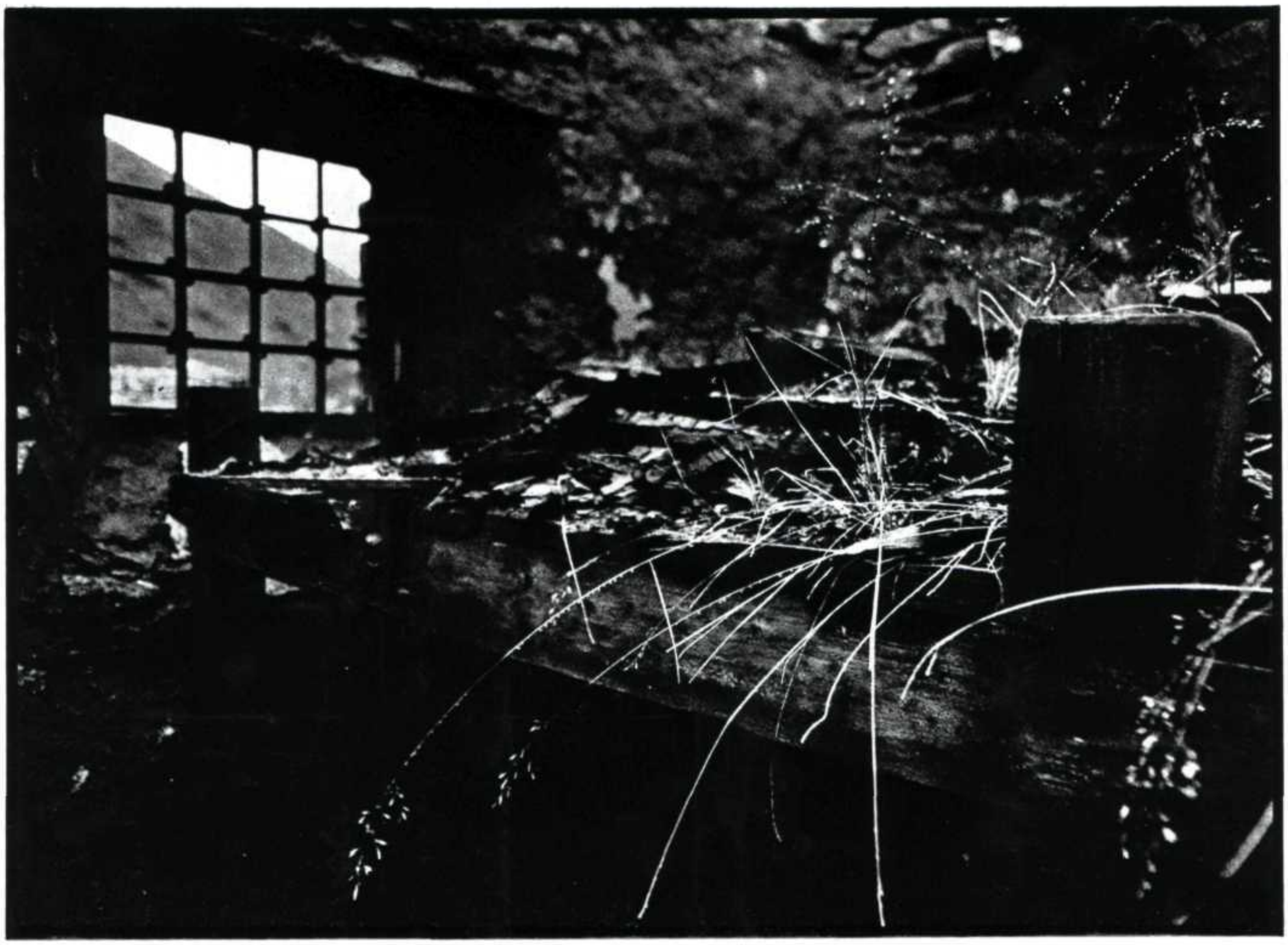
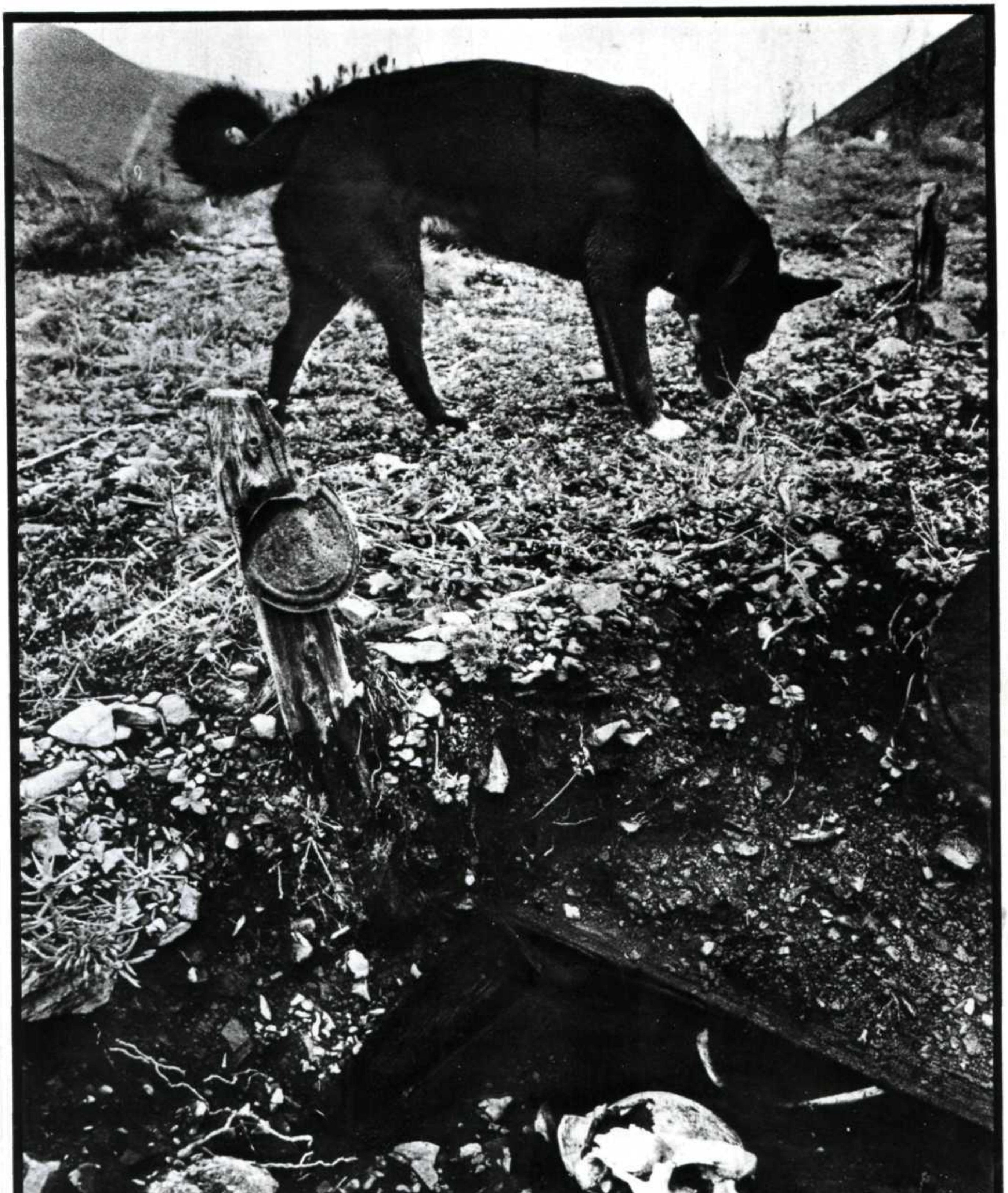
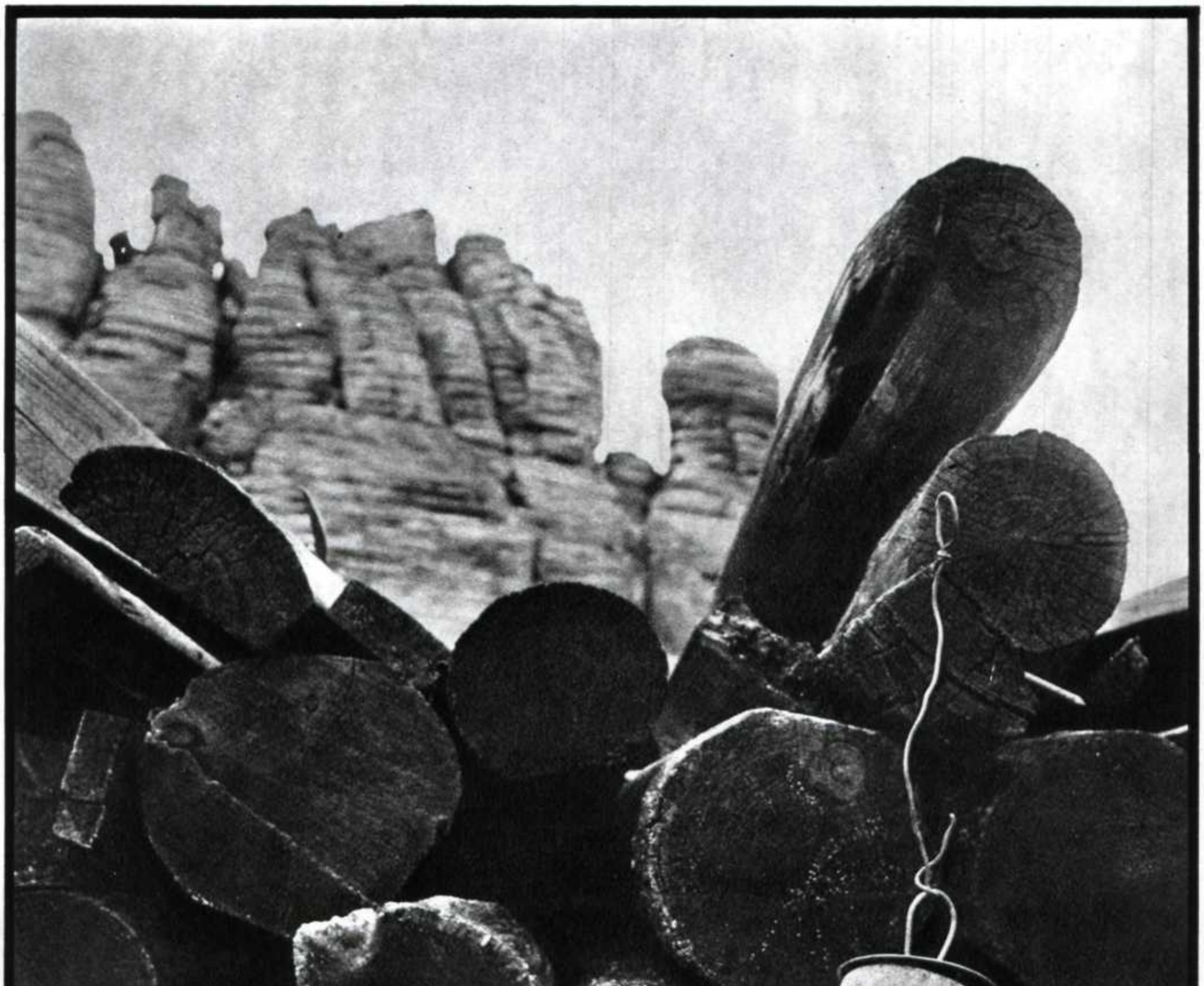


ФОТО ДМИТРИЯ ВЫШЕМИРСКОГО



ИЗ СЕРИИ «ЗОЛОТАЯ ТЕНЬКА. **(СТАЛИНСКИ! ЛАГЕРЯ КОЛЫМЫ)**



ИЗ СЕРИИ «ЗОЛОТАЯ ТЕНЬКА* **(СТАЛИНСКИ!** ЛАГЕРЯ КОЛЫМЫ!

дание его остановилось по финансовым причинам), — даже часть, фрагмент ее несут обезвреживающий, очеловечивающий заряд. Причины, как мне кажется,— в содержании творческой эволюции автора.

Внешняя жизненная канва Дмитрия характерна для «поколения рассерженных» молодых, героев песен Б. Гребенщикова. Литературный вуз и дворницкая, работа за кусок хлеба и коммунальные драмы, служенье партийной музе и фотокружки, общественная активность и «оргвыводы» — все легло строительным материалом в осознание потребности внутренней свободы фотографа. Учителем его стала литовская школа фотографического гуманизма, встречи и беседы с Мацияускасом, вышедшим впервые в выставочное пространство.

Серийность как «природный» принцип избыточности, ответственность за свое дело (а значит, профессионализм) и человечность «литовского периода» дополняются глубоким изучением фотографической классики, французского и американского журнализма. Тогда же приходит потребность • более емкой, независимой от «превратностей» репортажа (точнее сказать,— издержек репортажного метода) контекстуальной форме. Увлечение авангардом 20-х, конструктивизмом и «новой предметностью» чешской фотографии, пластикой и концепцией метафизического реализма 60-х заложило основу своеобразной, весьма индивидуальной поэтики — емкой, узнаваемой.

Иногда найденные решения кажутся вторичными, где-то виденными. Парадокс (принцип топографического восстановления по фрагменту!) разрешается неожиданно: «узнаваемые» снимки отсылают зрительское восприятие к целой визуальной эпохе, провоцируя память универсальностью найденных знаков. Так, сцепление шестеренок или звеньев цепи, куча стоптанных арестантских ботинок или блик солнца в ослепших стеклах противогаза воссоздают зрительные аналоги терпкой и тревожащей мистики сюрреализма, непредсказуемых сцен театра абсурда. Соотнесенные же с реальным содержанием этого кошмарного места смысловые контакты снимков принимают новые, более высокие значения. Упорядоченные, предельно гармонизированные пейзажи в духе американского минимализма 70-х, либо экзистенциалистская эстетика отрешенных натюрмортов в контексте «зоны» прочитываются как фрагменты мировосприятия, загнанные за общую «колючку». Иногда возникает абсурдное ощущение, что это путешествие по зоне суть каталог убитых идей, стоптанных компромиссов, загнанных и заживо погребенных собственных порывов и дерзаний; но так ли это ощущение абсурдно?

В каждом фрагменте действительности заложен — помимо его самодостаточного содержания — некий человеческий смысл. Он прочитывается с помощью и на основании культуры. Только так и возможно общение между зрителем и автором фотографии. В таком случае — в полном соответствии с законами поэтики — одуванчики вдоль дороги, истоптанной этапниками, на солнце превращаются в светящиеся нимбы загубленных душ, горелые пни взывают к возмездию и поростают быльем страшного тряпья на трухлявых нарах. Оставленный надзирателем фонарь перебрасывает мост транскультурных ассоциаций с Диогеновыми поисками человека, и сердце содрогается от этой повседневной охоты. Так возникает момент Истины, извлеченной из реальной повседневности и высокого счета художника к себе и своему времени.

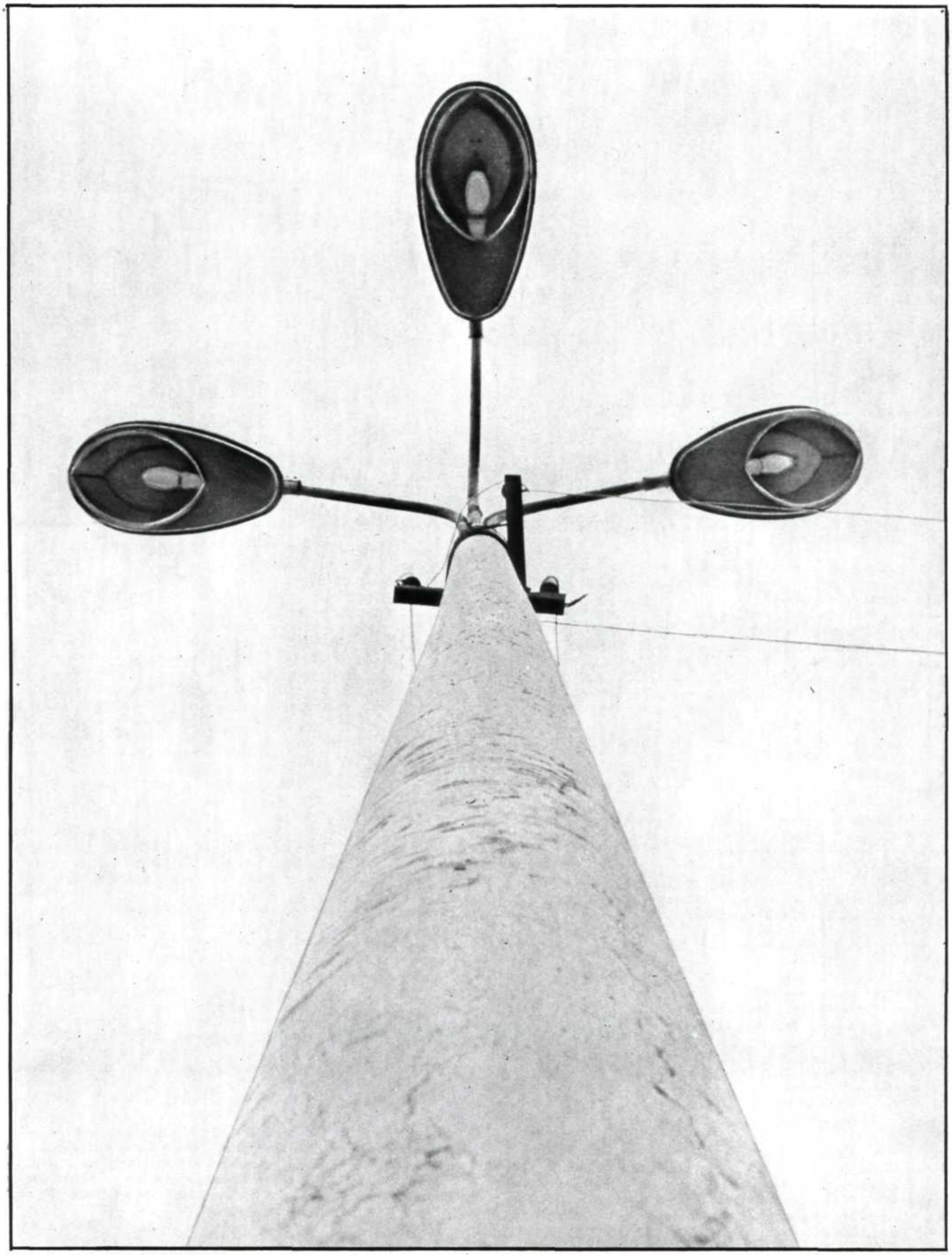
Забвенье человека в себе порождает запустенье и разруху души, как забвенье земли несет ее разрушение и гибель забывчивых ее же обитателей. Сейчас фотограф планирует экспедицию на Арал. То, что журналистские материалы уже отзвучали и рынок экологического «спроса» переполнен, послужит гарантом добротности и бескорыстности его работы. Истина же не устаревает. «Кто-то должен это все снимать. Я не могу оставаться безучастным свидетелем. Нажимая на спуск затвора, я приношу приговор действительности. И выражаю надежду, что те, кто идет за нами, не повторят наших ошибок». Это Брюс Дэвидсон сказал. Каждый раз, сделав сенсационный снимок, он отодвигал от себя линию горизонта, свой высший творческий счет, свою ответственность за судьбу сегодняшнего мира. Для того чтобы снова к нему тянуться.

Дмитрий Вышемирский мечтает собрать из своих фотографий нечто вроде кругового горизонта. По периметру зала объединенные общей линией протянутся свидетельства современности. Достоверная и неоспоримая панорама человечности. Возможно, кому-то она откроет глаза на себя и свое место в этой реальности, часто более иллюзорной, чем на заведомо условных черно-белых фотографиях Дмитрия Вышемирского.

А. ЛЕВИТСКИЙ

Пристальный взгляд

ФОТО ВЯЧЕСЛАВА БЕРЕНДЮХИНА



ТРЕХГЛАВЫЙ

Трудно составить представление о творческом лице автора по нескольким снимкам, но в данном случае это оказывается возможным. Выверенные по рисунку и тону, вбирающие в образ объект весь, целиком, со всеми подробностями и деталями, либо, напротив, ограничивающие его характеристику каким-то одним, наиболее выразительным качеством, снимки Вячеслава Берендюхина невольно притягивают внимание зрителя. Удивительно, как при всей лаконичности изображенного, можно сказать, предельной скупости фотографического высказывания они приобретают свойство завораживать нас именно своим минимализмом.

Можно поразмышлять о природе подобной визуальной магии, которая изначально и в немалой степени властвует над самим автором. Но она же помогает ему почувствовать «лицо» предмета и самим построением кадра, отысканным композиционным ходом проявить и усилить авторское ощущение образа, незримой идеи, выражающей внутреннее и внешнее существо объекта.

Происходит своеобразное порУретирование подобранных моделей, и тут несущественна их неодушевленность — у фотографии есть достаточно возможностей, чтобы выявить «характер» неживых героев, другое дело, что автору надо по-особому настроить свое видение.

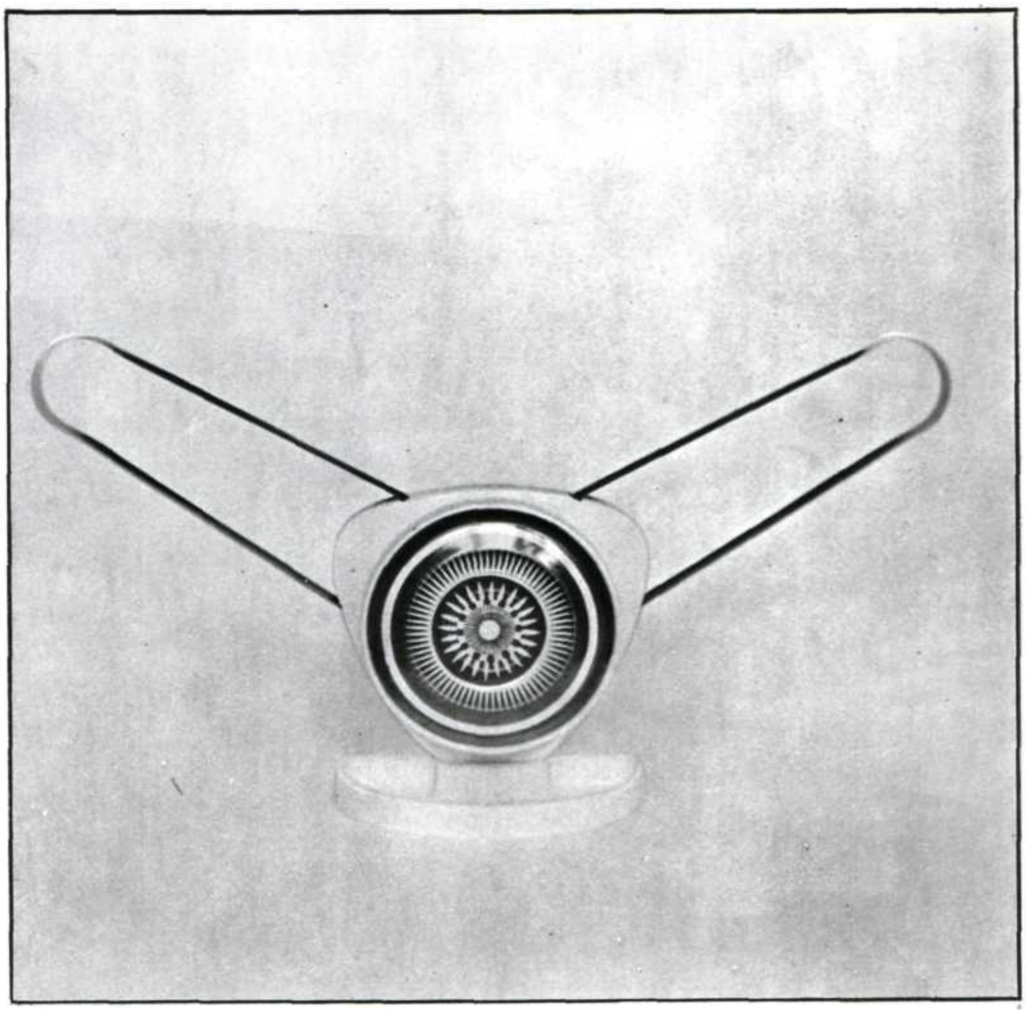
Фотографирование всегда связано с вычленением, своеобразным вырезанием фрагмента из действительности. Даже если предмет в кадре взят целиком, он все равно фрагментирован от остального мира — воздушной среды, света, близлежащих вещей. Но эту механическую процедуру можно сделать творческим актом, и тогда композиция, очищая предмет от посторонних влияний, укрупняет, приближает к нам его свойства, скрытые в обыденном потоке реальности. В таких снимках светопись, по природе своей призванная пристально и подробно рассматривать натуру, обнаруживает в ней удивительные и значимые подробности, обычно ускользающие от занятого непрерывной работой человеческого взгляда.

Заново открывать окружающий мир — вот что увлекает Вячеслава Берендюхина. На его снимках предметы являются во всей значительности своего земного существования.

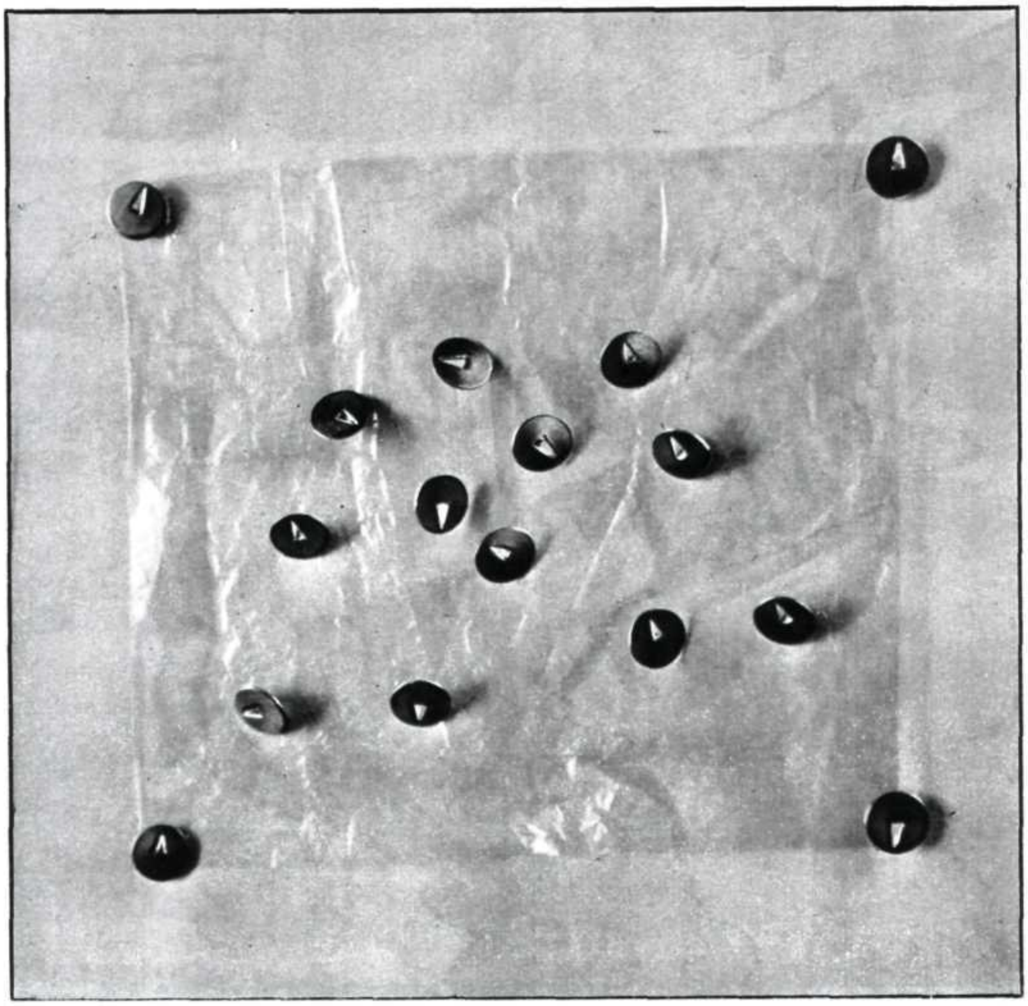
Обычная комнатная ТВ-антенна, а какая совершенная скульптурная форма, острая ритмика ярких проблесков и черных колец, четкий графический контур! Можно воспринимать этот кадр как «портрет» бытовой вещи, но можно увидеть здесь, опять-таки благодаря снимку, как утверждается самостоятельное бытие предметов, отделившихся от человеческого мира.

Гладкая, сияющая белизной поверхность яйца словно отделилась от формы своего носителя. Понятно, что автор достигает эффекта контрастом с фоном — мятой фольгой.

Вся трудность, однако, в том, как

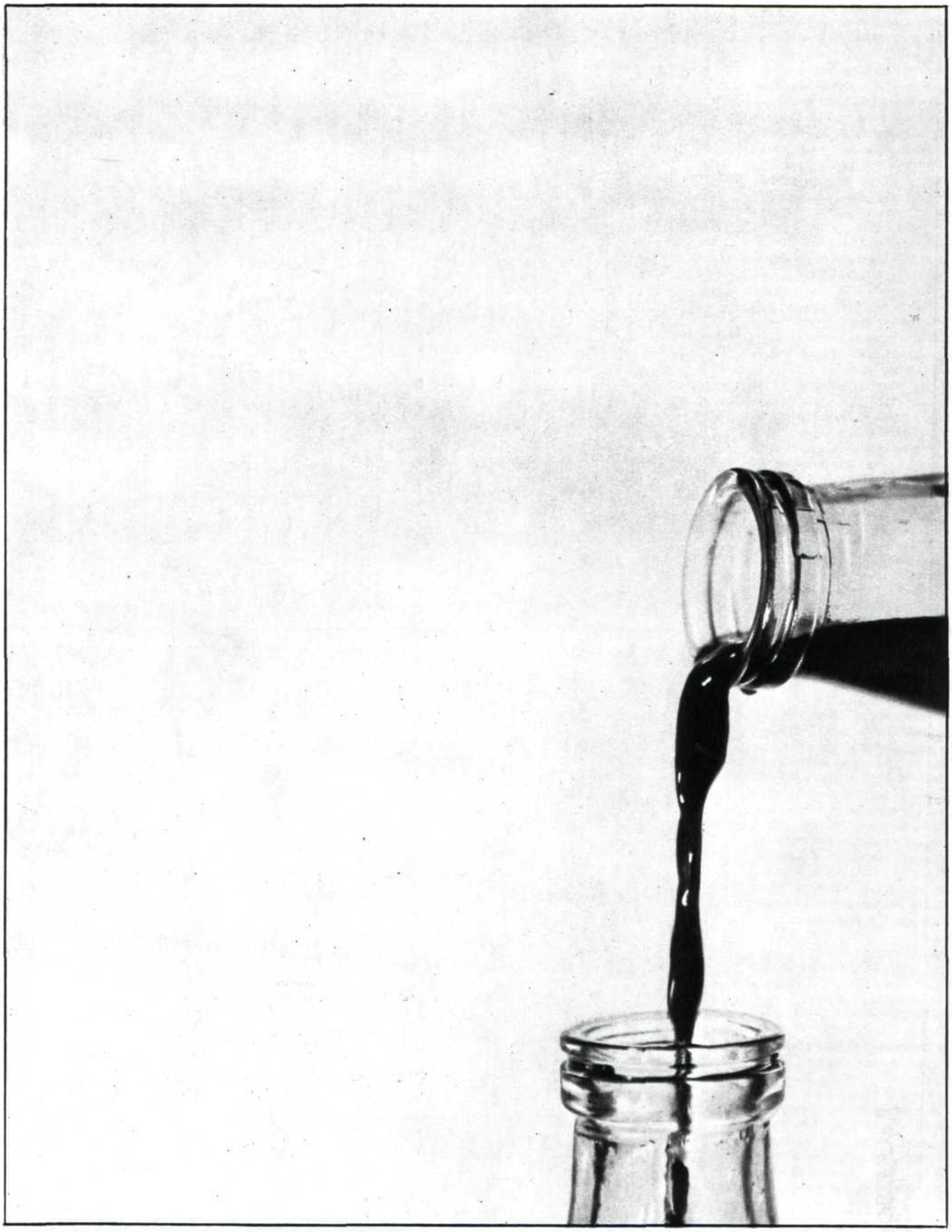


«УШИ»



КНОПКИ

ФОТО ВЯЧЕСЛАВА БЕРЕНДЮХИНА



ЧЕРНЫМ ПО БЕЛОМУ

найти меру смятости, неровности краев у фольги, заключить это лапидарное сочетание в квадрат снимка, чтобы получить желаемый результат — ведь тут дан не просто объект сам по себе, нам представлен портрет его качества.
Увидеть и передать грань предмета, скрытую в повседневности,— эту задачу Вячеслав Берендюхин всякий раз ставит и решает по-разному, отыскивая активно воздействующий на зрителя фотографический прием.
Часто это неожиданная точка зрения и убедительность в ее использовании очевидна там, где удается получить яркое образное решение. Так, уличный фонарь не престо снят в нижнем ракурсе, он представлен непривычной и даже странной формой, которая содержится в объекте и может быть выявлена, и если это случилось, то сама форма способна многое поведать о своем хозяине. Чтобы «это случилось», необходим пристальный взгляд автора и преображение предмета в кадре.

Кажется, к этому постоянно стремится Вячеслав Берендюхин, и если вспомнить других современных фотографов, то придется признать, что у всех у них натура эстетизируется, то есть утверждается ее красота, и красота эта современна, по-дизайнерски отвлеченна и нередко чуть-чуть холодновата.

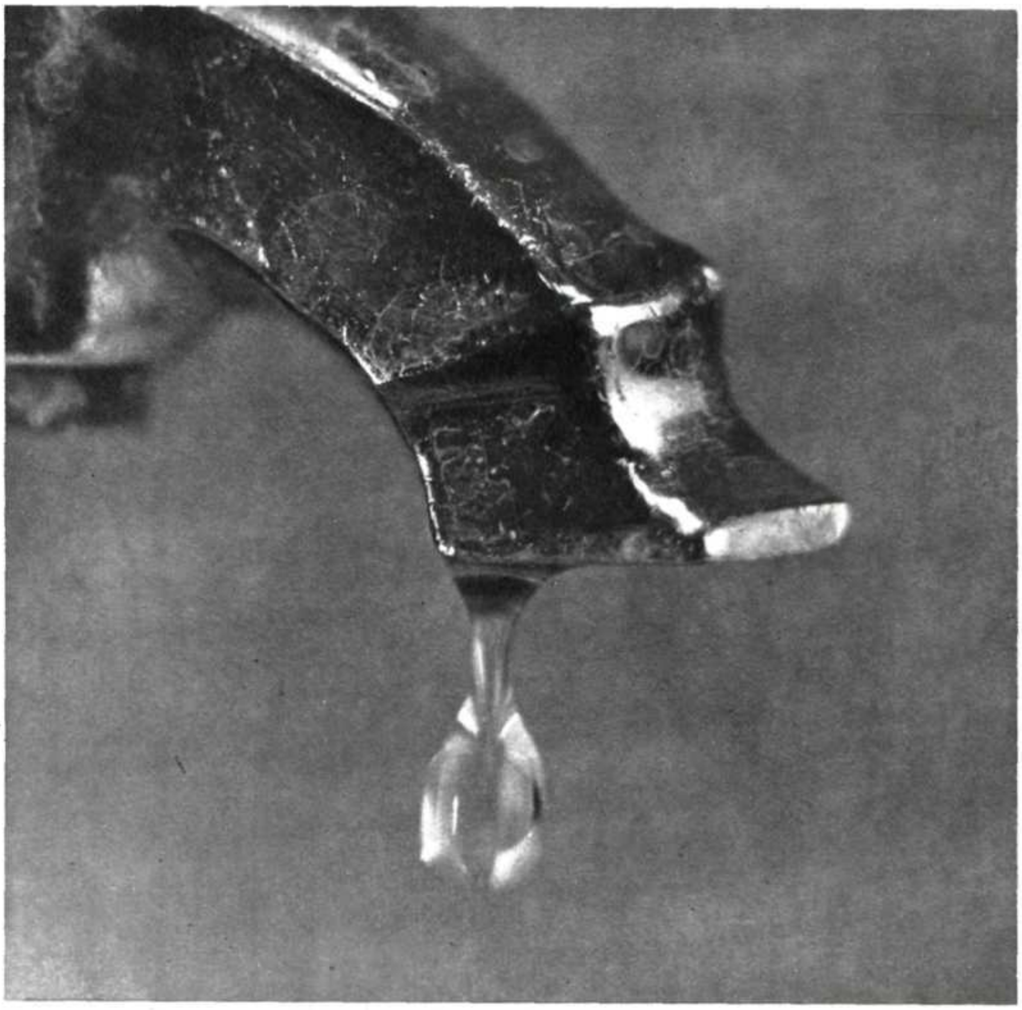
Впрочем истоки этого направления в творческой фотографии хорошо известны: в конце 20-х годов у нас Родченко, Игнатович, за рубежом — Блосфельд, Ренгер-Патч, наследуя идеи конструктивизма, открывали «новую предметность» или «новую вещественность».

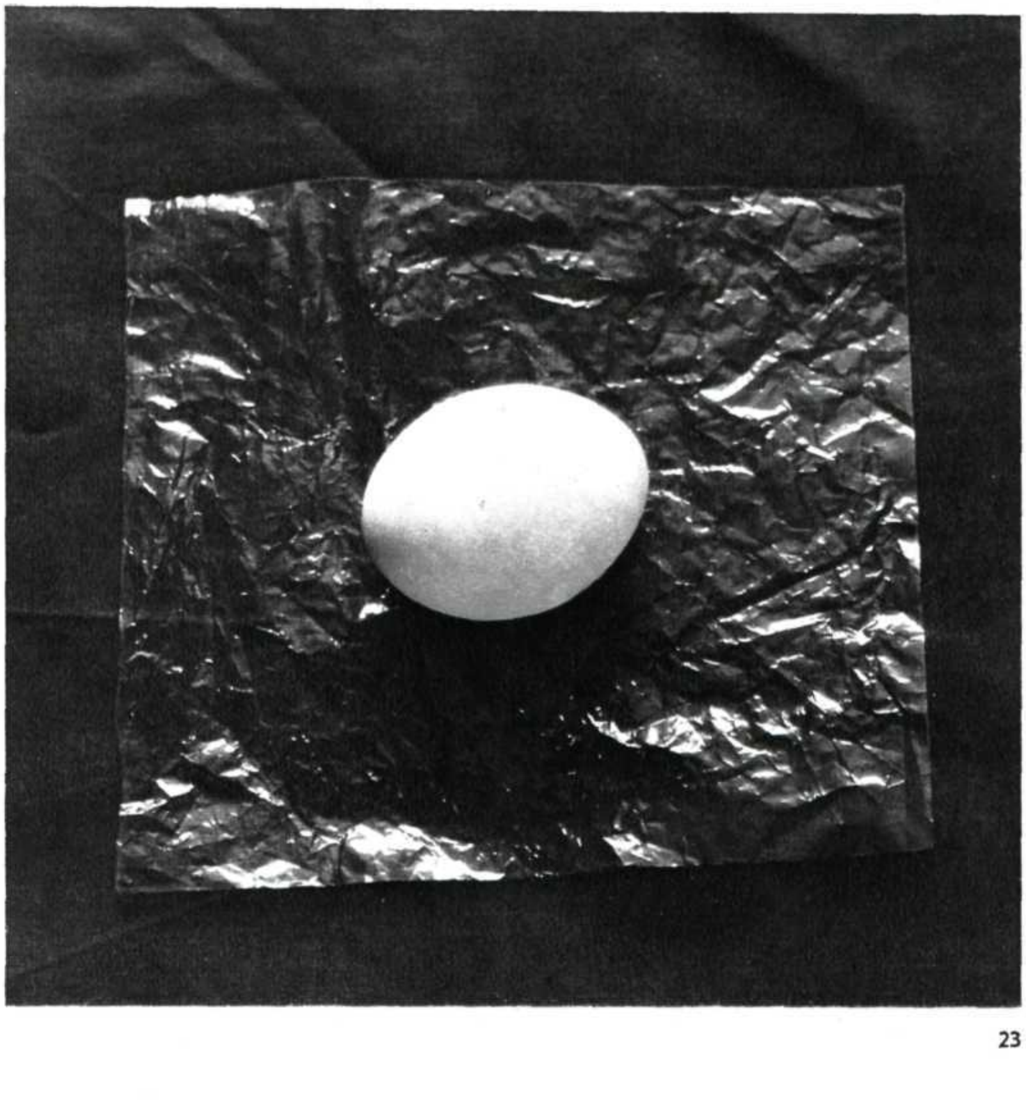
С той поры отношение к предмету как к самостоятельному объекту наполнялось новым содержанием. Угадывается оно и в снимках Берендюхина. Нельзя не почувствовать влияния тех изобразительных моментов, которые принесла в практику «минималистская» фотография, освоившая композиции с предельно скупым набором линий и форм. Возможно, еще важнее были опыты с предметом, когда он являлся в кадре полностью изолированным, и возникало ощущение особой неземной стерильности.
И, конечно, образные находки в той области творчества, которую условно можно назвать фотография-фрагмент.

Вячеславу Берендюхину нет еще и тридцати. Фотографией занимается семь лет и считает, что нашел в жизни главное. И в Московский институт культуры, где сейчас учится, он пошел, чтобы пополнить свои фотографические знания.

Работает руководителем подросткового клуба, где есть детская фотостудия — там он учит сам. Считает, что свою манеру он нашел и надо шлифовать ее, а значит, много работать...
Любопытно, какие творческие результаты у Вячеслава впереди?

В. ТИМОФЕЕВ


КАПЛЯ


ЯЙЦО

Дамы на пленэре

Опубликованные **е** этом номере «СФ» фотографии мод сделаны два года назад в Крыму в период подготовки к конкурсу «Московская красавица». Суть этих конкурсов сегодня всем ясна— выявить талантливых исполнительниц для рекламного дела. Заманчивая перспектива и кажущаяся легкость будущей работы манит многочисленных участниц. Но даже при изобилии претенденток сказывается почти полная их неподготовленность к предстоящему смотру. А обещания организаторов и спонсоров конкурса позаботиться об участницах — научить их держаться, приодеть — часто забываются, и девушки оказываются перед стеной неразрешимых проблем. Важную сторону подготовки участниц организаторы отодвигают на задний план: «Цена на российскую красоту и так высокая.

Но так судить могут только непрофессионалы. Природная красота не более чем исходная точка. Вот пример: при проведении контрольной съемки, сразу же после отбора, мы попросили отметиться тех девушек, которым требуется помощь зубного врача. Записались все. Наивны мы и в том, что считаем: молодость — это активность и энергия. Я бы отметил прежде такую черту, как лень. Она и в нежелании соблюдать режим, подвергать себя каким бы то ни было ограничениям — в еде ли, в сне ли, неумении настроить себя на работу, сосредоточиться на задании. Это — азы профессионализма, но их не так-то легко вложить в симпатичную головку, уже вскруженную успехом, наличием поклонников и уверенностью в собственном совершенстве. Эти соображения не случайны, потому что реклам-, но-постановочная фотография — дело у нас довольно новое и еще не выявившее в достаточной мере ни подводных камней, ни отмелей. И если студийная съемка мод более или менее знакома, то работа экспедиции, когда за получением снимка устремляются десятки людей разной специализации, различных привычек и наклонностей, совсем неизведана. А результат должен быть таким, чтобы были оправданы и значительно большие затраты, и возлагаемые надежды. Фоторекламная экспедиция должна проводиться в таких местах, где может быть достигнута максимальная выразительность кадра. А незатасканные места не располагаются вблизи гостиниц. К тому же не потерять блестящей формы, в которую надо включить также и чистоту тела, состояние кожи. Состоит съемочная команда обычно из фотографа, стилиста, художника по костюмам, гримеров и различных помощников. Понятно, что чем больше людей привлечено, тем необходимее их взаимопонимание, согласованность действий. Важно это еще и потому, что съемочное время на пленэре, как это не может не показаться странным, ограничено. Лучший свет — вечерний (по утрам проводились спортивные тренировки, да к тому же и не успеть было до восхода солнца подготовиться к съемке), а это практически часа два съемочного времени. Если учесть, что отснять нужно не одну-две, а десяток или более участниц и моделей, то на каждую может прийтись не более 10—20 минут нахождения перед камерой. И это за целый съемочный день. Надо ли говорить, какие незаурядные способности — понять свою задачу и артистично воплотить ее — попасть в образ — требуются от девушек.

В учебных целях администратор нашей команды одновременно исполняла роль «показывающей» модели, своеобразного играющего тренера, что в какой-то мере помогало девушкам компенсировать отсутствие опыта, сообразительности и артистизма. Фотомодели, не занятые на съемке, должны были бы наблюдать за работой своих подруг, анализировать их ошибки. К сожалению, это тоже не всегда получалось, частью по причинам объяснимым — девушки гримировались и переодевались, но большей частью — из-за той же лени и, боюсь, непонимания конечной цели съемок. Видимо, многие думали, что главное — это красиво сфотографироваться в соответствии с теми представлениями, какими обладали девушки об этом занятии. Стоит ли повторять, что задача рекламного снимка — нечто иное и большее.

Как же проходила собственно съемка, **какое** количество фотоматериала использовалось **и** каков **был** конечный выход? Общая схема была примерно такой. Каждый фотограф, занимающийся постановочной съемкой, знает, что фотографируемого нужно «разогреть». Человек должен привыкнуть **к** камере, войти в общение со снимающим — стряхнуть с себя излишнюю скованность и напряженность. Да и фотограф должен присмотреться, чтобы точно выйти **на** итоговый кадр. Без такой «пристрелки» дело практически никогда не обходится. Понятно, что снимать сразу на дефицитный «цвет» — стиль не наших бедствующих фотографов. Поэтому для тренировки модели в образе мы сначала вели съемку на черно-белый материал, затем — на цветной на 35-мм камерах, и если, как нам казалось, сюжет удавался, повтор производили на камеру форматом 6X7 см. Сколько же при такой многоступенчатой работе можно снять за день сюжетов?

Получилось не более двух-трех, а остальное — варианты. Над простейшими кадрами иногда приходилось корпеть по многу часов. Хорошую помощь оказывали домашние заготовки, проработанные на тренировочной площадке и перенесенные в природную греду. Расход материала: при удаче, когда все идет без сучка и задоринки, это два-три кадра на цветном негативе, столько же 35-мм слайдов и два кадра на слайде 6X7 см. Когда же сюжет сразу не ложился и требовалось делать варианты, расход пленки мог увеличиться и **вдвое,** и втрое, и даже больше.

Если суммировать все расходы, связанные со съемкой моды на пленэре, когда **в** экспедиции принимают участие значительное количество людей, снимается гостиница, арендуется автобус **и** прочее, прочее, то это составит (по ценам 1989—1990 годов) тысячу рублей **в** день. Стало быть, стоимость одного сюжета становится никак не меньше 200 рублей. Этого не должны забывать работники фотослужб, которые возьмутся за подобные съемки. Соответственно и гонорары съемочной группы должны учитывать сложность и неоднозначность экспедиционной работы.

П. ИВЧЕНКО

ИЗ ЦИКЛА «ПРИРОДА И МОДА»

ФОТО **ПАВЛА ИВЧЕНКО, ИГОРЯ МИХАЛЕВА**

ИЗ ЦИКЛА «ПРИРОДА И МОДА»

ФОТО **ПАВЛА ИВЧЕНКО, ИГОРЯ МИХАЛЕВА**

ФОТО 1

ФОТО 3

ФОТО 2

ФОТО 4

Иллюстрации к статье **П. Левицкого** «Эффектные» **светофильтры» (см.** стр. **40)**

Слух объектива

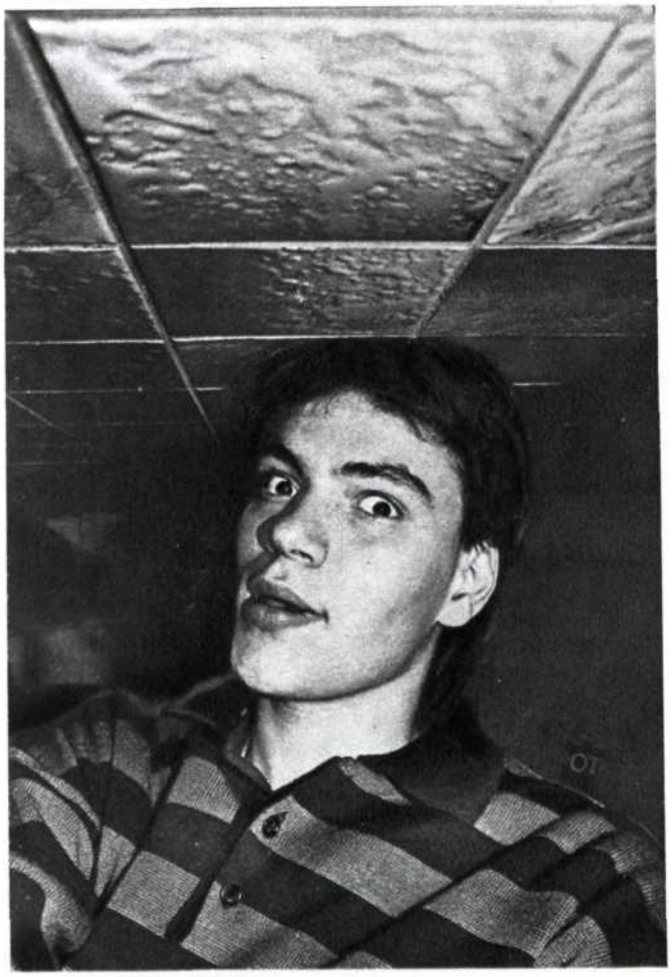
ВНУТРЕННИЙ СПОР ПО ПОВОДУ СЕРИИ ТИМУРА ГРИБА

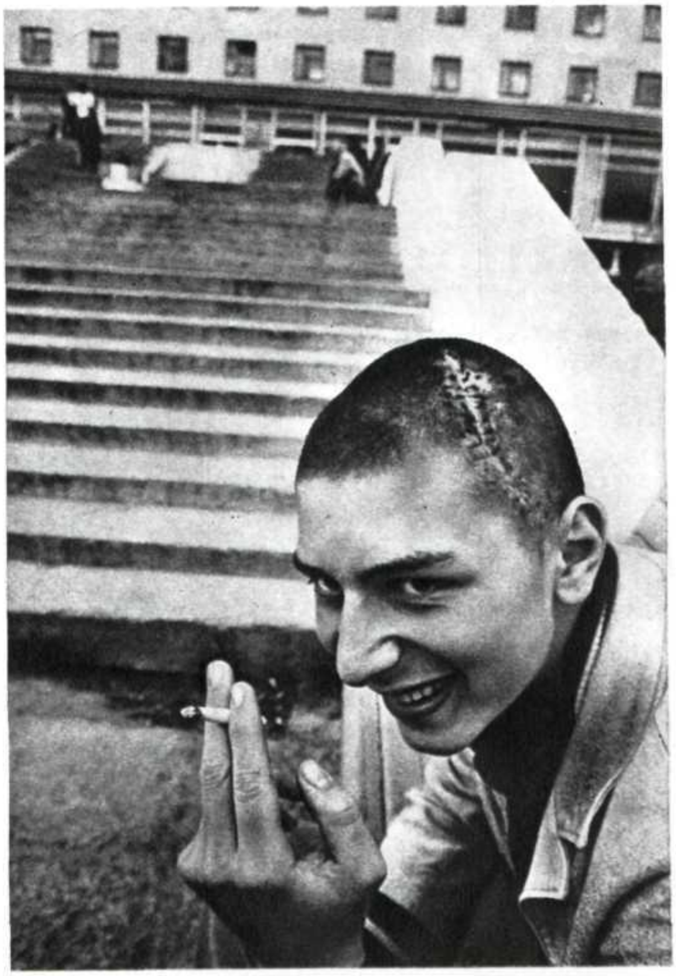
Маленькое вступление. Автор фотографий родился 19 декабря 1970 года в Минске, занимается фотографией с 1984 года, учится на заочном отделении факультета журналистики БГУ имени В. И. Ленина, был штатным фотокорреспондентом республиканской газеты «Знамя юности», а сейчас снимает для республиканского молодежного журнала «Родник».

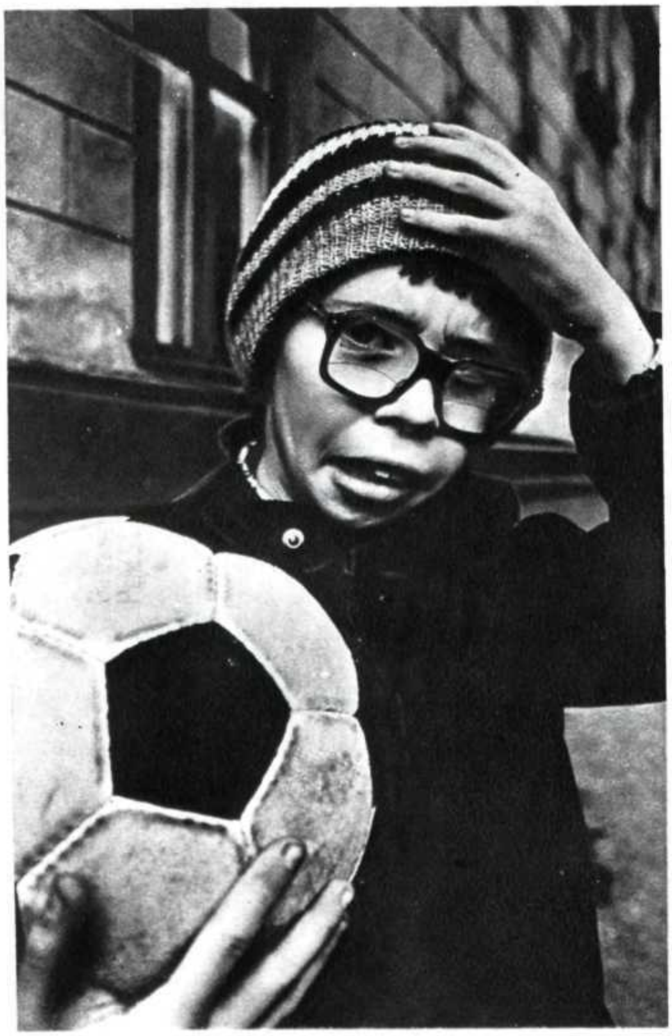
Свою серию фотографий он сопроводил цитатами из книги «Так говорил Заратустра» Фридриха Ницше.
«Вы смотрите вверх, когда взыскуете высоты. Л я смотрю вниз, ибо я возвысился.
Кто из вас сможет смеяться и в то же время оставаться на высоте? Кто поднялся на высочайшие горы, тог смеется над всякой трагедией — и на сцене, и в жизни» **(«О чтении и писании»).**
«Если бы они могли иначе, они и хотели бы по-другому. То, что наполовину, всегда губит целое. Если листья желтеют— на что тут жаловаться.
Пусть они летят и падают, оставь их, Заратустра, и не жалей/ Лучше срывай их бурным вихрем — срывай эти листья, Заратустра, чтобы прочь улетало от тебя все увядшее!» («Об **отступниках»).**
«О, кто совершил больше безрассудств, чем милосердные? И что причинило больше страданий, чем безумие сострадательных? Горе любящим, еще не достигшим той высоты, которая выше сострадания их/
Так сказал мне однажды дьявол: «Даже у Бога есть свой ад — это любовь его к людям».
А недавно я слышал от него: «Бог умер, из-за сострадания своего к людям умер он» **(«О сострадательных»).**
«И только тогда, когда все вы отречетесь от меня, вернусь я к вам.
Поистине, братья мои, по-иному будут искать вас, потерянных мною, очи мои: другой любовью тогда буду любить я вас» **(«О дарящей добродетели»).**

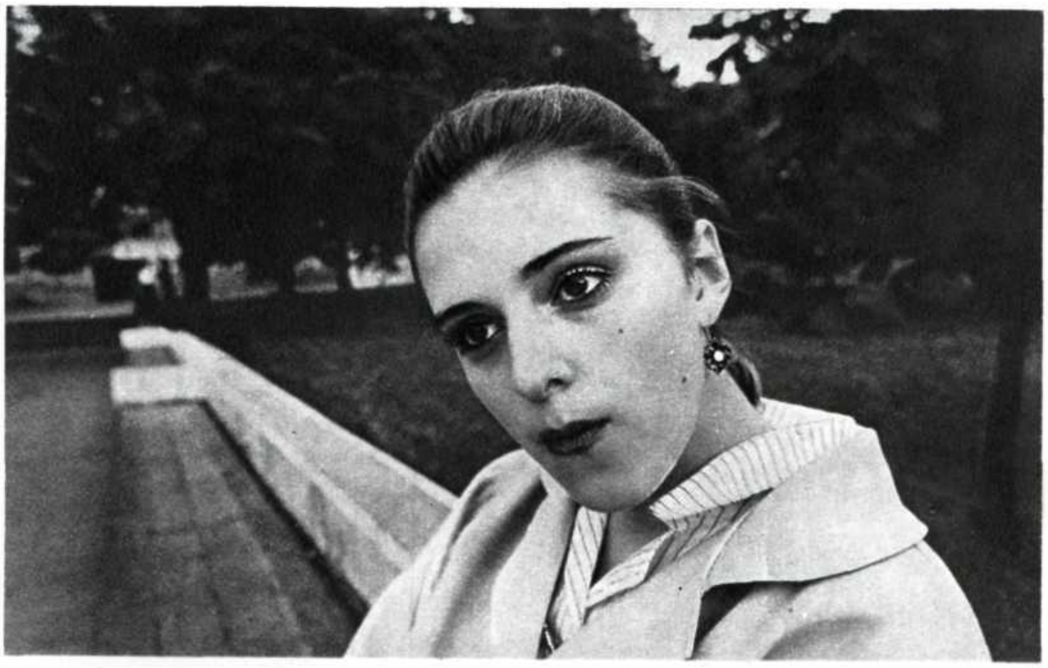
...В пустой комнате редакции на столе лежало несколько отпечатков. Вполголоса вели спор невидимые собеседники. Вот что удалось разобрать:
— Мне эти фотографии не нравятся. Он умудрился из обычных людей сделать ненормальных.
— Но это твое личное впечатление. Профессиональный долг критика в том, чтобы объяснить явление, а не уничтожить его.
— Согласен, но снимки все равно вызывают чувство дискомфорта, если выражаться по-научному. И в то же время их трудно забыть.
— Они непривычны?
— Не только. Скорее, они внутренне агрессивны.
— Но ведь там, на фотографии, ничего такого не происходит.
— Скорее всего, ощущение агрессивности вызвано случайным стечением обстоятельств — случайности встречи с моделью, случайности позы, случайности кадра, случайности момента, когда сработал затвор. А потом из суммы этих странных, неприятных случайностей автор намеренно выстроил эту серию. Ты заметил, что снимки выполнены в разные годы?
— Конечно. Самый ранний сделан в 1986 году. Но основная подборка — это работы 1990 года. У него была идея, когда группировал эти снимки, хотел что-то выразить...
— Но что? Пока кроме деградации личности я ничего не вижу.
— Помнишь, как он объяснил, что однажды увидел фотографии Дианы Арбус, и это сильно подействовало на него. Он почувствовал красоту некрасивых, ущербных людей... Снимая слепого, он понял, что тот знает гораздо больше о жизни...
— Это что же, **вроде** героев нашего времени?
— Нет, просто он хочет, чтобы и на такое внутреннее состояние человека, которого он снимает, и его собственное внутреннее состояние, когда он смотрит, тоже обратили внимание.
— У меня эти герои вызывают внутренний протест. Мне неприятно, неуютно как-то... Неужели все люди вокруг нас будут такими?
— Ты обеспокоен состоянием дискомфорта и понял, что внутренне незащищен от таких образов, тех ощущений, которые вызывают эти фотографии. Но ты не заметил и незащищенности самих персонажей фотографий: девушке в парке — это почти визуальная цитата из Дианы Арбус — тот же овал лица, странный наклон головы. Только очень сильно и агрессивно выстроенные фотографии и фотосерии могут добраться до души современного человека. Он прикрыл свою душу от хамства и неустроенности жизни, но вместе с этим закрыл ее и от искусства...
— Это общие слова. Ты хочешь сказать, что чем страшнее, тем лучше? А для чего нужно было снимать в таких резких ракурсах?
— Точно также когда-то возмущенные читатели журнала «Советское фото» писали, что им не нужен «Пионер» Родченко с «пуговичной точки зрения».
— Ракурс Родченко — это патетический ракурс со знаком «плюс». Родченко показывал новое и значимое для него в жизни с помощью новой эстетики. А всю эту серию портретов я воспринимаю как психологический ракурс со знаком «минус». Что такое психология в фотографическом снимке — это такой момент жизни другого человека, такое его состояние, которое понятно и внутренне созвучно настроению снимающего. Тимур Гриб показал пограничное состояние личности, моменты небытия сознания. Ответь мне на простой вопрос. Вот эти самые фотографии на столе, это что, примеры сложения новой фотографической культуры или же все еще продолжающийся процесс разрушения старого, стереотипов, норм, правил и т. д? Сейчас разрушать уже не модно...
— Если угодно, в искусстве одно невозможно без другого. Декларируя нечто, мы преодолеваем старое и тем самым уменьшаем его влияние в жизни, вводим новые ценности. Ты боишься, что насмотревшись таких снимков, все захотят снимать так же? Но это же абсурд. Это та же боязнь чиновников от фотографии, которые когда-то пытались запретить ракурс в фотографии не основании того, что фотографы, им пользовавшиеся, подражали вредным западным формалистическим уклонам. Художник, увидев новый прием, не всегда тут же начинает подражать. Скорее, он будет делать что-то в противовес. В искусстве, включая и фотографию, есть механизм самоорганизации, помогающий преодолеть усредненное, массовое, банальное. Искусство всегда движется от банального к непривычному, что воспринимается как сумасшедшее. Это не моя мысль, а Бориса Пастернака, и высказана она была по поводу книги одного из самых странных русских поэтов — Алексея Крученых, автора знаменитого стихотворения «Дыр бул щыл». Когда таких снимков будет много и они станут банальностью, всегда найдутся фотографы, которые будут работать иначе. Я бы посоветовал Тимуру разнообразить композицию. Если же искать что-то специфически фотографическое в снимках Тимура, то замечу, что в них передано объективное состояние, отражающее сложный опыт человека конца 80-х годов. Но, конечно, это всего лишь одна из граней, и один автор не в силах исчерпать то, что мы сейчас переживаем.
— Ты прекрасно все объясняешь. Но если так же думает и сам автор, то почему он сам об этом не написал?
— Он пробовал, но ничего сильнее тех слов, что он дал эпиграфом к своим работам, не нашел. И потом он считает, что трудно однозначно и рационалистически объяснить искусство. Он считает, что в фотографии тоже есть интуитивный момент, и фотограф просто не может сразу рассказать словами, зачем он здесь оказался, для чего навел камеру и что именно он будет снимать. Думаю, он имеет в виду, что трудно объяснить внутреннюю потребность снять тот или иной кадр в момент видения натуры. Лишь позже, размышляя над результатом, он отберет то, что найдет нужным и необходимым обнародовать. И потом вся эта серия сделана по собственному почину, это его собственное микроисследование психологии бессознательно. Не бойся, со временем кто-нибудь снимет еще более странные портреты...
— А я все равно считаю, что позитивный опыт в человеческой жизни более эффективен, чем негативный...
Тут голоса стали затихать, и уже стало невозможно разобрать, чем закончился спор. Но он окончился мирно, поскольку оба критика были вымышленными. Реальными остались лишь фотографии на столе...

А. ЛАВРЕНТЬЕВ









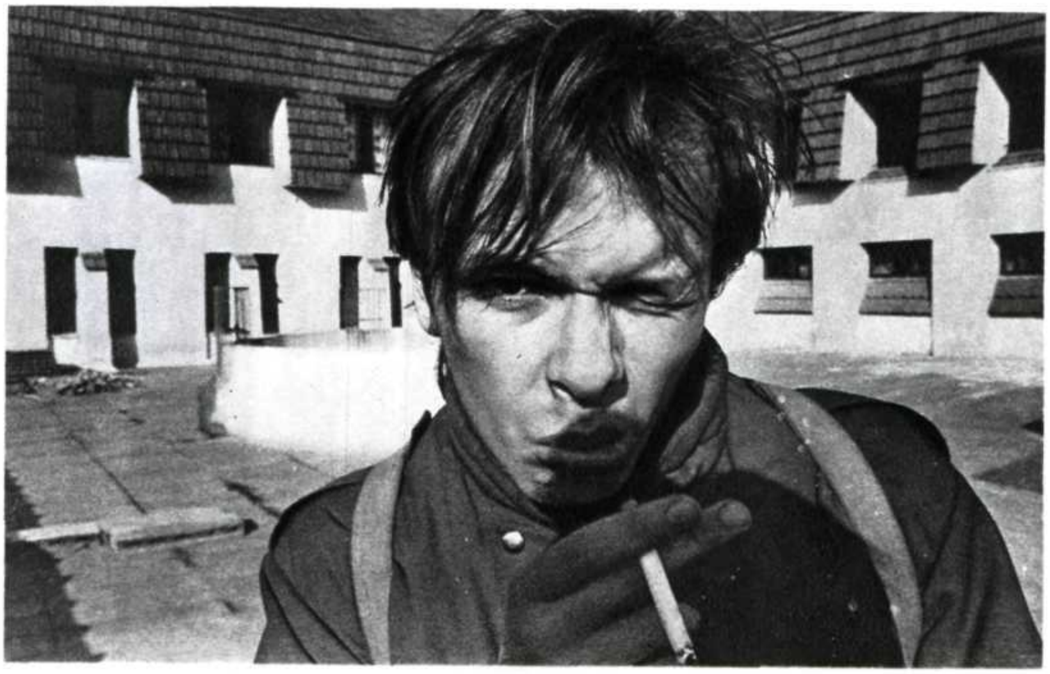
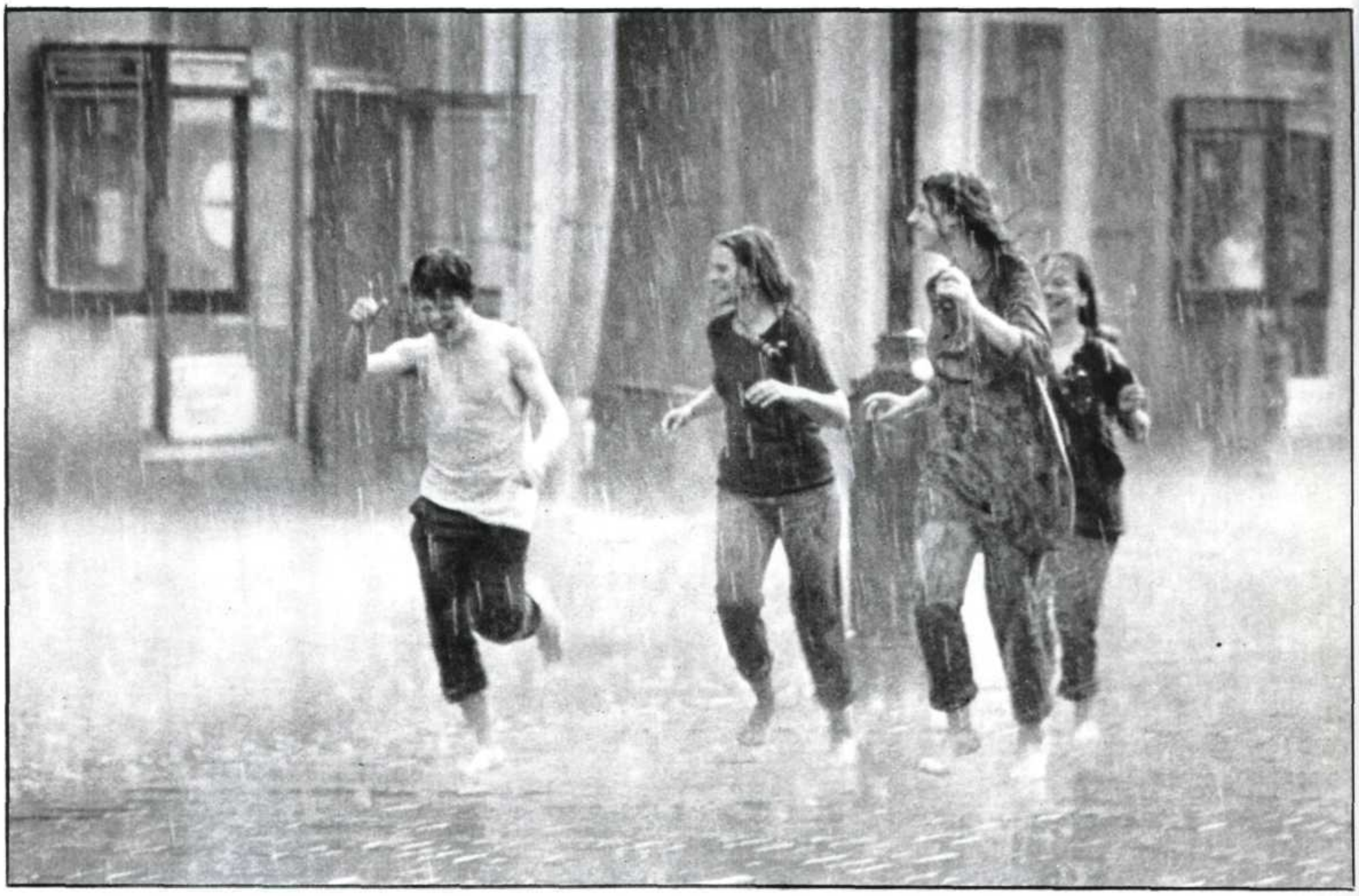


ФОТО ТИМУРА ГРИБА

«Вода»



В. МОШИН
(ЗЕЛЕНОГРАД)
ЛЕТНИЙ ДОЖДЬ

Как нам раньше не пришло • голову объявить подобный конкурс! Ведь солнце, воздух и вода — наши лучшие друзья. А без воды, как известно, и ни туды, и ни сюды, В том числе в фотографии, где без воды и не проявишь, и не закрепишь, и не промоешь.
Приоритет в этом конкурсе за натюрмортом, жанровыми сюжетами и отражениями в воде (чаще всего архитектурными). Нашлось место и шуткам (например «Водяной»).
Но были и сюжеты вполне серьезные и без преувеличения актуальные («Крещение новообращенных»).
Снимков поступило довольно много. Уровень их вполне удовлетворительный, что даст основание выставить общий положительный балл. Первая премия — за озорной дождливый сюжет В. Мошину из подмосковного Зеленограда.

Б. ШПАКОВ
(КРАСНОДАР)
ЖАЖДА

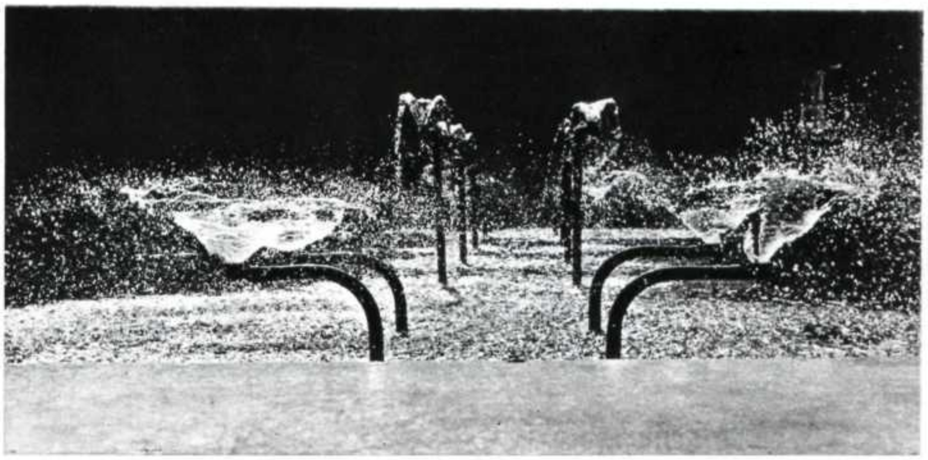
Г. **ХУРС**
(ГРОДНО)
ВОДЯНОЙ

Е. **САЗОНОВ**
(ТВЕРЬ)
ИЗ СЕРИИ «ТВЕРСКАЯ ЗЕМЛЯ»

В. БЕЗГРЕШНОВ
(БРЯНСК)
КРЕЩЕНИЕ НОВООБРАЩЕННЫХ

С. ЗОЛОТОЕ
(КИЕВ)
БЕЗ НАЗВАНИЯ

В. **ЗЕНКОВ**
(КЕМЕРОВО)
H_2O



H_2O

Михаил Савин Кадр первый — кадр последний

МИХАИЛ САВИН, ВОСТОЧНАЯ ПРУССИЯ. 1945 г,

В минувшем году Михаил Иванович Савин, один из старейших ныне еще действующих огоньковцев, в число которых входили такие могикане, как Аркадий Шайхет, Семен Фридлянд, Дмитрий Бальтерманц, мог отметить две даты. Одна — свое 75-летие, другая — 45-летие телеграммы, подписанной «Пакля». Так звали Мишу его фронтовые белорусские друзья. А текст телеграммы гласил, что Савин стал фоторепортером «Огонька»... Но «Огонек», при всей значительности события, был лишь этапом в жизни репортера. За плечами уже была война, дороги фронтового корреспондента.

У Савина богатый архив военных лет. Немало героев снимков были разысканы автором, и многих из них репортер показал читателям сном, спустя годы. Заметно среди массы хроникальных кадров выступает военный пейзаж. И это — особенность не только творчества репортера, но и, рискнем утверждать, направление в военной фотографии. Савинская классика достаточно известна. И все же не об этом сегодня разговор. Мы хотим показать фотографии, редко публиковавшиеся, а то и не публиковавшиеся вовсе, сопроводив их страничками из записных книжек автора — дневника войны...

За несколько месяцев до начала войны я стал работать в газете Белорусского военного округа «Красноармейская правда», куда перешел из Фотохроники ТАСС. Когда началась война, округ стал именоваться Западным фронтом, а мне было присвоено звание лейтенанта. Наша армия в эти дни несла огромные потери. Но бойцы, отдавая жизни, преграждали врагу дорогу на восток. В этой обстановке мы, журналисты-фронтовики, на попутных полуторках и броне танков должны были беспрерывно мотаться по широкому пространству фронта, ведь пишущих журналистов было немного, а снимал и вовсе я один. Даже теперь, спустя полвека, тяжело вспоминать те страшные первые недели войны. А сколько потом еще было фронтовых дней и ночей. Районы Белоруссии, Смоленщины, Подмосковья, а затем уже дороги Литвы, Восточной Пруссии.

Пять военных лет. Каждому году — свой ящик в моем личном архиве. Как величайшая ценность хранятся все негативы тех грозных дней. Их многие и многие сотни. Хранятся имена всех героев, которых снимал, описание их подвигов. Хранятся снимки разрушенных городов и сел, обездоленных людей, 'повстречавшихся на бесконечных военных дорогах. В архиве и фотографии моих коллег-журналистов, обыкновенных тогда армейских корреспондентов. Среди литсотрудников были А. Сурков и М. Слободской. Функции художника и одновременно ретушера выполнял О. Верейский. Виталий Горяев работал в юмористическом приложении к газете. На полосах газеты начинал публикацию глав «Василия Теркина» литсотрудник Александр Твардовский. «Ты снимай меня, Миша, побольше — после войны знаменитостью буду»,— в шутку ли, всерьез говорил он...

17 июля 1941 года.

Стоим на краю высокого взгорья: Вадим Кожевников, Михаил Матусовский и я. Идет бой на подступах к Смоленску. Сверху, словно с балкона, видна вся сцена сражения. Немцы на противоположной стороне за водонапорной башней, из окна которой бьет их пулемет. Наши артиллеристы пытаются его накрыть. Третий снаряд попадает в рокочущий проем, откуда вырываются вспышка пламени и облако дыма. Из-за музыки боя наших голосов почти не слышно, да мы и немногословны. Заворожены величественным и страшным зрелищем и, пожалуй, забыли, что все это происходит не на экране в кино. Об этом нам напомнили разрывы мин, посланных в нас немцами. Один из осколков разбил приклад винтовки Кожевникова, которую он держал прижатой к боку. Кинулись к нему: «Ранен?» «Нет», — только на шинели несколько рваных дыр. Повезло.

Зима 1941 года. Подмосковье.

Зима выдалась снежной и морозной. Немцы, рассчитывая на блицкриг, не были по-зимнему экипированы, и чтобы не замерзнуть, надевали отобранные у населения всякие теплые вещи — вплоть до женских пальто, делали из соломы боты. Жизнь человека не очень дорого ценится. Порой на заснеженных дорогах трупы стоят как вехи.

* * *

Наша редакция базируется в «Гудке», и сюда за свежими новостями заходят многие. Как-то заходил К. Листов, композитор, спрашивал у Суркова — нет ли подходящих стихов, которые могли бы подойти для песни. «Разве вот это»,— и Сурков показал свое письмо жене. Через несколько дней Листов принес мелодию, а я напел ее под гитару. «Землянка» уже пошла гулять по фронту.

* • «

Идут бои. Каждый день освобождаются все новые населенные пункты. Освободили Петрищево, и там к ужасу солдат нашли еще незахороненный труп молодой девушки. Вскоре из штаба фронта в редакцию принесли фотографии казни, найденные у немецкого офицера. Мой «Фэдик» не приспособлен для репродукций, но все же с помощью увеличителя удалось переснять. Фотографии опубликованы в «Красноармейской правде». Имя казненной девушки — Зоя Космодемьянская.

7 марта 1942 года.

Деревня Барановка, что в двух километрах от Юхнова. Местные жители со слезами рассказывали о разбоях и грабежах немца. В зверстве я сам мог убедиться, осматривая сараи, в которых жили наши пленные. Прошло два дня, как двери этих конюшен раскрылись, но воздух в них все такой же тухлый, гнилой и вонючий. Печек нет. Валяясь на голых нарах, люди, должно быть, корчились от свирепых морозов. Посреди сарая — стол, на нем чисто обглоданные лошадиные кости, они валяются и под столом, и под нарами. Немцы изредка бросали пленным куски дохлых лошадей, другой пищи самим не хватало.

К концу дня пробрался на передовую. Командный пункт артдивизиона. Представляюсь.

— Майор Чапаев,— слышу в ответ.

Нет, я не ошибся, это не однофамилец. Это сын Чапая, Александр Васильевич.

15 апреля 1942 года.

На зимние квартиры немецких солдат пришла русская весна. Эти могилы зимой были занесены снегом до верхушек крестов, а сейчас их залило водой. Три аршина оттаявшей русской земли — «жизненное пространство» оккупанта. Кресты на могилах — все более частая деталь весеннего пейзажа на Смоленщине. Рубят на кресты русскую белоствольную березу. Для этой цели нам не жалко березы — пусть побольше заготавливают этих крестов впрок.

Апрель 1942 года.

Фронтовые дороги. Чего только на них не увидишь... В освобожденных районах жители обустраивают жилища. Впрягшись в соху, и стар, и млад пашут огороды.

16 августа 1943 года.

Мы подъехали к Жиздре ночью. В городе шел бой. Цветные ракеты то там, то здесь вздымались ввысь, освещая страшные контуры развалин и трубы сожженных домов. На окраине города мне попалась небольшая землянка, в которой чуть светился огонек. Это был узел связи артполка. Наутро я вылез из землянки—город был мертв. Редкие жители пробегали с узелками или копались в пожарищах домов. Здесь я увидел девочку лет семи-восьми и еще меньшего мальчонку — Раю и Гену Щегловых. Котенка, сидевшего на обуглившихся бревнах дома. Он жалобно мяукал: у него были прострелены лапа и ухо...

25 сентября 1943 года.

От Соловьевой переправы до Смоленска шоссе пересекают девять речушек. Немцы взорвали все девять мостов, и чем ближе к городу, тем берега все круче и выше, а объезды все трудней. Засев а грязи, мы выходили из машины и вытаскивали ее с помощью бойцов или подоспевшего трактора. Нас трое из «Красноармейской правды»: Баканов, Воробьев и я. Солнце еще не успело взойти, как мы были в окрестностях города, в санатории «Гидионовка». У немцев здесь был госпиталь и рядом большое ухоженное кладбище на 800 кольев. У входа — каменный постамент, на котором хранится прах какого-то генерала, затем тянутся бесконечные ряды крестов, а в гуще их — громадный крест из необтесанной березы. С возвышенности в дымке проглядывается силуэт величественного собора и развалины города, затянутые дымом пожарищ. Мы переправились на западный берег на небольшом плотике, который под тяжестью солдат совсем скрылся под водой. Обошли много улиц: за два с лишним года оккупации немцы полностью разрушили древний город. Но первые жители уже возвращаются в свои несуществующие дома. Я снял И. Кучерову с сыном. Она несет рассохшуюся бочку, ведро, еще какой-то скарб

в мешке, а сынишка важно шагает с пустой ржавой кастрюлей...

Июнь 1944 года.

Стало известно, что завтра начнется наше наступление. Спать легли на чердаке. Сквозь огромную дыру в крыше виднелось спокойное звездное небо. Ровно в шесть утра мы проснулись от гула самолетов, грохота канонады. Она была такой мощной, что наш дом непрерывно дрожал, хотя находился от передовой километрах в пятнадцати. Наскоро умывшись из ведра и перекусив, мы поспешили в наступающие части. Началось освобождение Белоруссии — операция «Багратион». Наши части продвигались за сутки настолько, насколько физически могли — на 30—40 километров в день. За три дня боев подошли к Витебску, и 26 июня он был освобожден. В пылу боев мне повстречался командир самоходного орудия лейтенант Орлов. Только в одном бою он уничтожил 4 орудия, 27 повозок, 18 автомашин и более сотни гитлеровцев. Стоит жара — нечем охладить проявитель. Пленка «поплыла». Но снимок напечатали в газете.

Апрель 1945 года.

Его любили все — и вот нелепая смерть. Километров за 10—15 от передовой, где часто бывал Иван Данилович Черняховский, разорвался случайный снаряд. Большой осколок, пройдя между сидящих сзади двух адъютантов, попал генералу в спину. Ранение было смертельным. Траурный поезд из Инстербурга (Восточная Пруссия) направился в Вильнюс, который недавно освободили войска 3-го Белорусского фронта. Здесь на центральной улице в небольшом сквере и похоронили Ивана Даниловича.

Последний день.

8 мая 1945 года. Коса Фриш-Нерунг. Идет уничтожение последней группировки немцев на нашем фронте. Артиллеристы ведут беспрестанный огонь, колонна танков медленно пробивается вперед... Как больно видеть, если кого-то ранили или убили в этом последнем бою.

Утро. В открытое окно несутся радостные крики, песни, смех. Не слышно стрельбы. Через час я был снова на Косе. Здесь шла капитуляция немецких частей. Солдаты, сложив винтовки и пулеметы в штабеля, стояли нестройной толпой в ожидании команды. Советские офицеры давали указания немецким командирам: маршрут и пункты сдачи в плен.

Во время съемки ко мне подошли два наших полковника из штаба фронта и предложили поехать в штаб немецкой дивизии «в гости» к генералу: «Будем отдавать приказ о капитуляции». Мы долго ехали по немецким позициям, тылу и наконец въехали в расположение штаба. Кругом еще были вооруженные немцы. Солдаты в одной стороне, офицеры — в другой. Подбежавший офицер быстро проводил нас в землянку генерала. Мы застали его лежащим на кушетке с книгой. Тусклый свет маленького окошка освещал его лицо. Он был худощав. Ввалившиеся глаза.

— Я давно жду вас, — сказал он. — Мои части находятся на сборных пунктах. Вы можете осмотреть их и направить в нужном вам направлении.

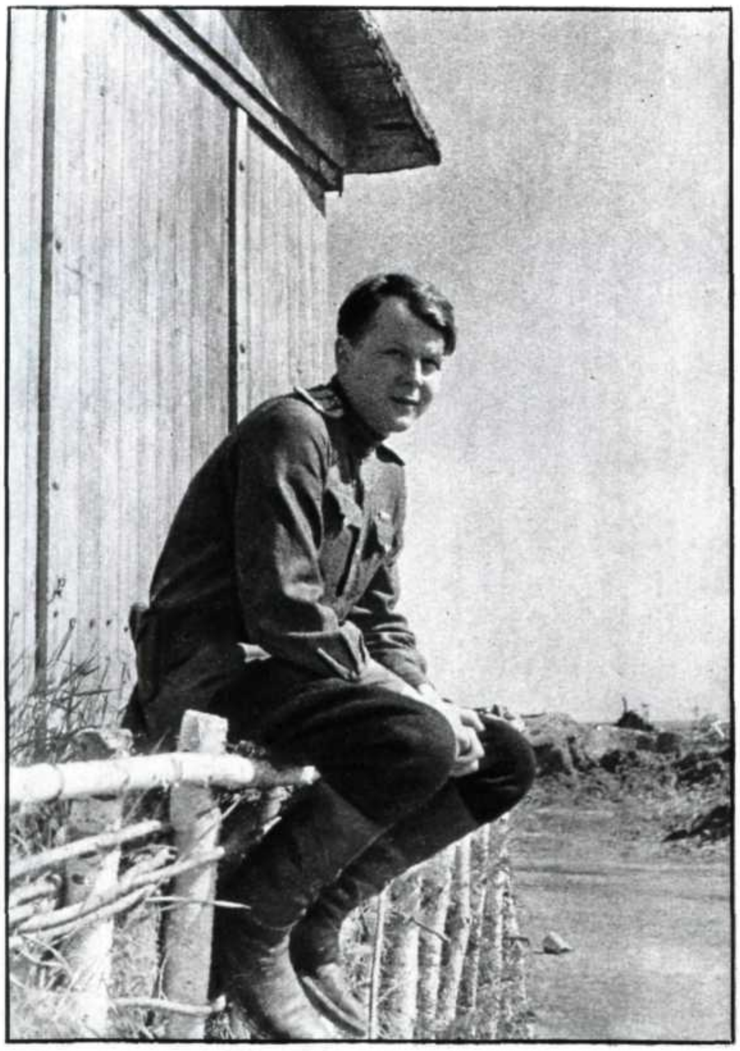
И вот два советских офицера, стоя на обочине шоссе, принимали, как на параде, колонны броневиков, танков, артиллерии разбитой немецкой армии.

Так был сделан последний кадр войны.

Постскриптум,

В начале 1946 года, работая уже в «Огоньке», я под большим секретом был послан снять дом подо Ржевом, в котором, как предполагалось, останавливался выезжавший на фронт Сталин. К тому времени в доме все оставалось «как было»: железная кровать с тощим матрацем, стол в углу, два стула, на стене — большая карта...

НА ПЕПЕЛИЩЕ. 1942 г.

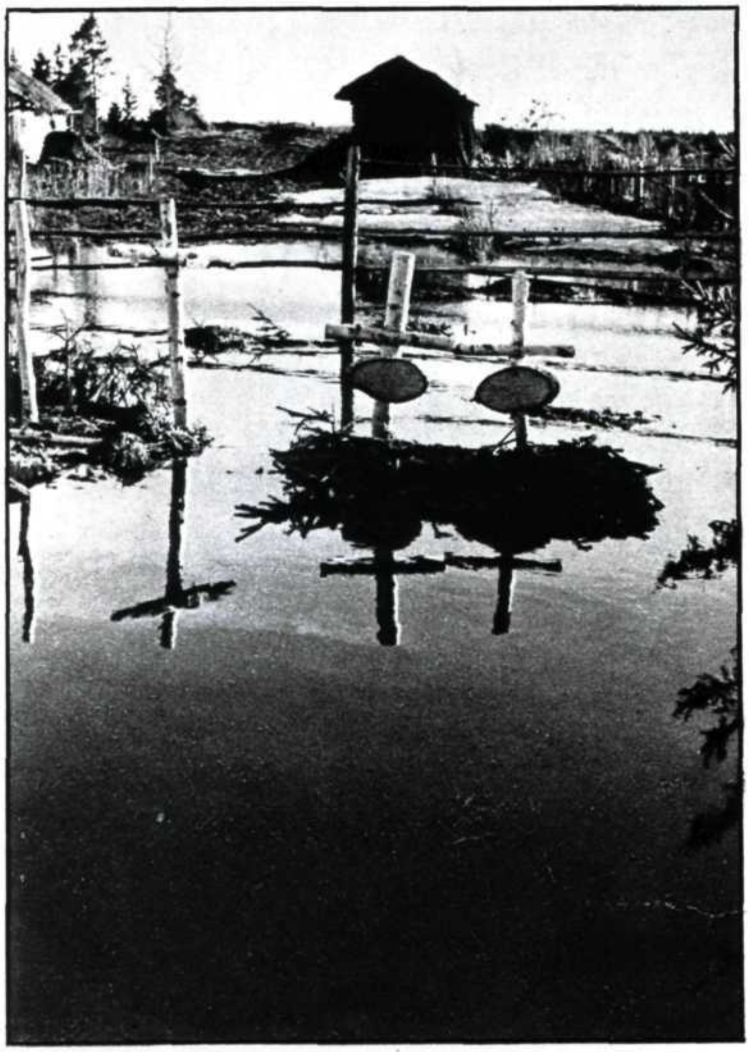


АЛЕКСАНДР ТВАРДОВСКИЙ. 1944 г.

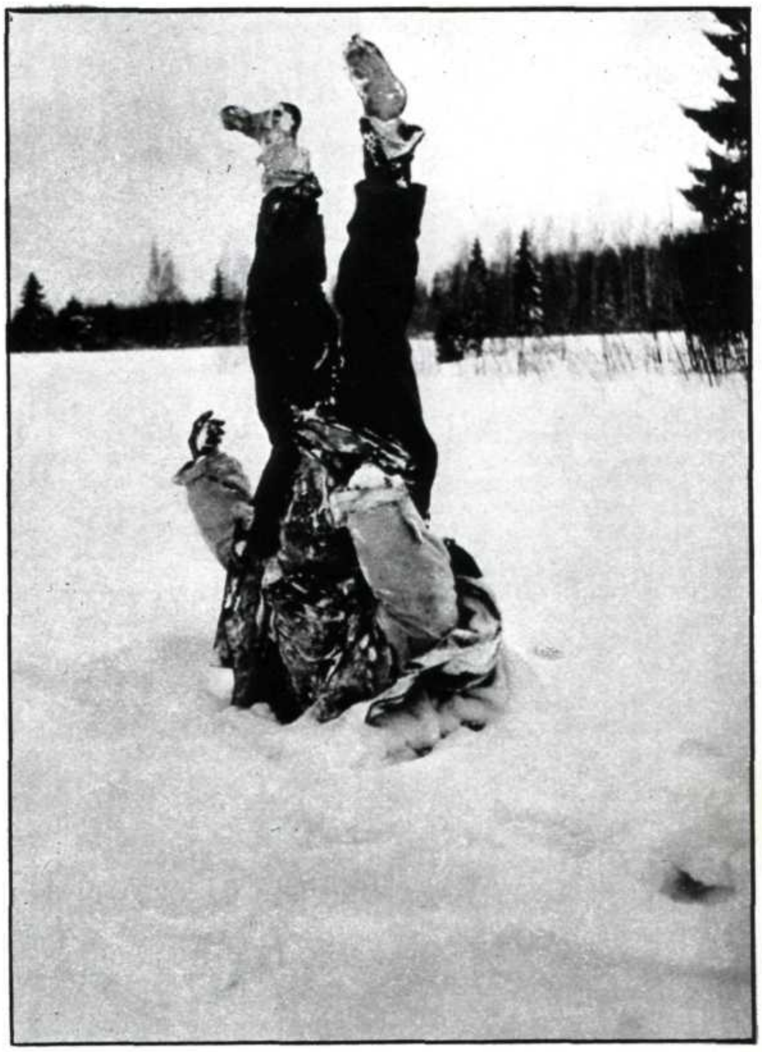
АЛЕКСАНДР ТВАРДОВСКИЙ. 1945 г.

ФОТО МИХАИЛА САВИНА

ЭВАКУАЦИЯ РАНЕНЫХ С ПОЛЯ БОЯ, 1944 г.



ВЕСНА НА СМОЛЕНЩИНЕ. 1942 г,



ВЕХИ НА ДОРОГЕ. **1942 г.**

ПОХОРОНЫ И. Д. ЧЕРНЯХОВСКОГО В ВИЛЬНЮСЕ. 1945 г.

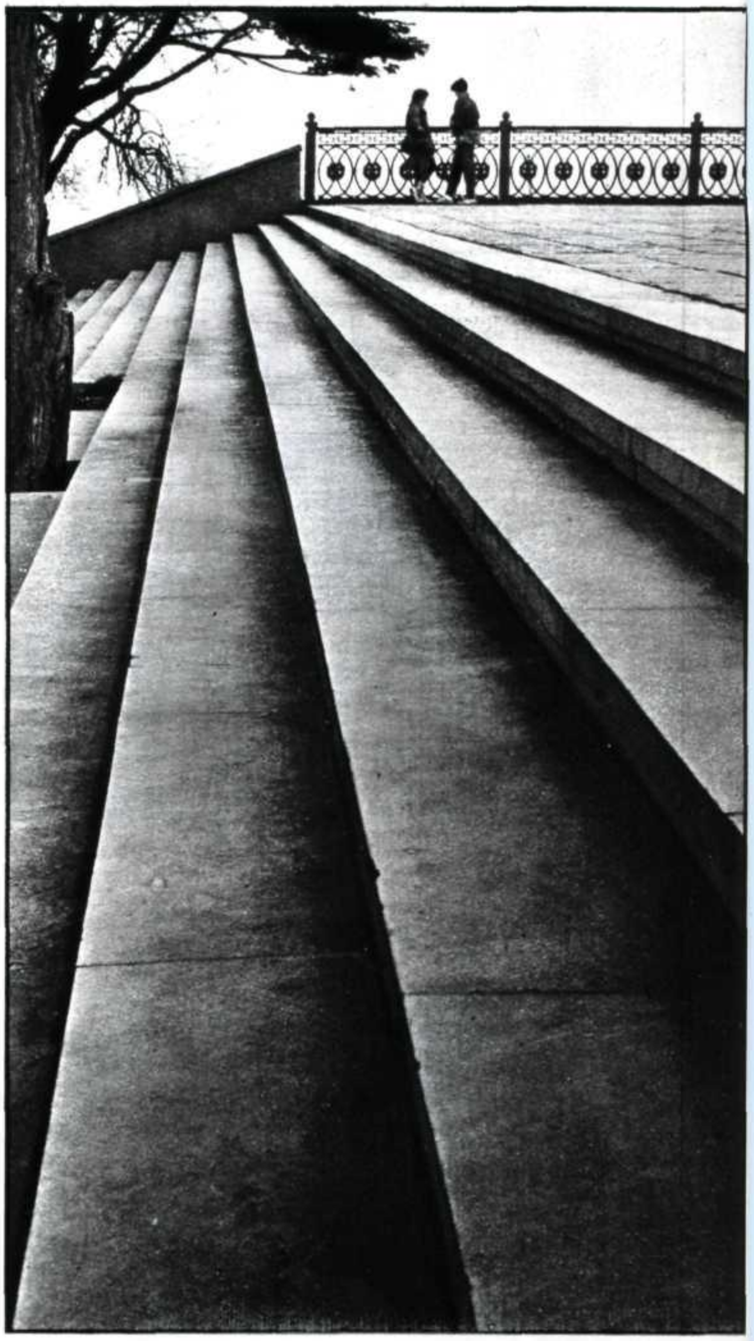
ФОТОЮНИОР

ЧТО УМЕЕМ

В жюри — ровесники

По традиции в февральском номере мы помещаем итоги нашего журнального конкурса для юных фотолюбителей. Его тема — «Ровесники, ровесницы» предполагала рассказ о тех, кто рядом с вами в школе, во дворе, на тусовке, в кафе, на улице. Фотографий в редакцию пришло меньше, чем годом раньше.
Представим членов жюри — Алеша Топецин и Алеша Ровин из фотостудии «Начало» (Орехово-Зуево), Сережа Заикин и Володя Гугняев из красногорского «Зоркого», москвичи Арсений Шматович и Алеша Толченое из студии «Алмазный глаз» и Максим Граник из городского Дворца пионеров. Часть этих ребят была в составе прежнего жюри, а у Володи Гугняева и Алеши Толчено"\ не забудем, есть еще и опыт работы в международном детском жюри на конкурсе «Уорлдпрессфото» в Голландии.
Назовем победителей конкурса «Ровесники», ровесницы». Самыми интересными жюри посчитало коллекции трех детских фотостудий: «Восход» (Могилев), «Фотон» (Павлодар), «Свет» (Минск). Отметило призами двух авторов серий о жизни сверстников: Сергея Дандуряна (Москва) и Анну Семину (Мытищи). Среди «индивидуалов» награды решено было распределить отдельно между теми, чьи снимки пришли «самотеком» (эти ребята, судя по их письмам, занимаются фотографией самостоятельно), и авторами снимков из присланных в редакцию коллекций фотостудий (согласитесь, здесь спрос другой...). У первых победителями стали Николай Петров из поселка Сабо Сахалинской области (его снимок «Нежен теплый цветок огня» напечатан в «Фотоюниоре», см. «СФ», 1990, № 11) и Александр Двodненко из Владикавказа, автор фотографии «Чингачгук— большой змей». У вторых— Денис Ромашкевич и Павел Иванчиков из минского «Света» (снимки «Паруса мечты» и «Чернобыль — наша боль»), члены фотостудии «Время» из Тары Николай Максимов и Андрей Тимофеев («Дверь на улицу» и «Соседка»), Сергей Никулин из ялтинской студии «Огонек» («Ступени»), Александр Гребенев из могилевского «Восхода» («Со сгятание»), Андрей Сиротенко из павлодарского «Фотона» («В больнице»).
В ближайшее время по всем двенадцати адресам отправятся из редакции обещанные каталоги советско-американской детской фотовыставки «50X50». (Если же кто-то из прошлогодних победителей конкурса «Наш дом»—его итоги опубликованы в «СФ», 19?0, № 2 — остался пока без награды, сообщите нам в редакцию свой адрес.)
Что касается качественной оценки работ, присланных не конкурс, то прислушаемся к мнению членов жюри. «Конкурс, несмотря на кажущуюся простоту названия, оказался сложным. Пришло много фотографий, весьма далеких от темы. Не знаю, на что надеялись их авторы, на авось, что ли? В некоторых фотографиях есть мысль, а выражена она слабо, в техническом исполнении — просто брак» (Володя Гугняев). «В почте преобладают информационные снимки — в основном фотографии школьных друзей, снятых на улице, «в лоб». Мало экспериментов, поиска интересного момента, ракурса» (Сергей Заикин). «Они думают: «Раз мне интересно, дорого, то и всем будет интересно», а на деле получаются просто кадры «на память» (Алеша Толченое). «Наверное, это потому, что ребята по большому счету не знают своих ровесников — и это отразилось в их работах. Немного таких психологически точных символичных кадров, как у Сережи Дандуряна (его гитарист-романтик оказался в каменном колодце разрушающегося города) или у Н. Максимова, где я чувствую душевное состояние этого парня, выглянувшего за дверь на улицу...» (Максим Граник). «Рядом с этими снимками я бы поставил «Ступени» Сережи Никулина из Ялты, интересные по форме, ракурсу, видению» (Алеша Топецин). «А я — «Чингачгука», где в отличие от многих присланных статичных портретов есть динамика, раскрыт характер самой модели» (Алеша Ровин). «В общем нельзя сказать, чтобы участники конкурса «открыли дверь» в мир своих ровесников, скорее, приоткрыли лишь щелочку. Недостает как светлых веселых снимков, так и остросюжетных, драматичных, очень не хватает в кадрах действия. Хотелось бы увидеть повседневную жизнь подростков, их настроение, состояние» (Арсений Шматович). «Надо строже оценивать свои работы, больше внимания уделять техническому качеству снимка, его оформлению» (Сергей Заикин).
Поздравляя фотоюниоров и коллективы, по праву победившие в конкурсе, хочется пожелать всем участникам нашего следующего фотомарафонв (в этом году он назван «Друзей моих прекрасные черты») прислушаться к мнению жюри, • котором — ваши ровесники. До новых встреч на наших страницах!

Г. ЕРГАЕВА



СЕРГЕЯ НИКУЛИН, 15 ЛЕТ
(ЯЛТА)
СТУПЕНИ

АННА С1МИНА, 13 ЛЕТ
(МЫТИЩИ)
ИЗ СЕРИИ .В ПИОНЕРСКОМ **ЛАГЕРЬ**

НИКОЛАЙ МАКСИМОВ, IS ЛЕТ
(ТАРА)
ДВЕРЬ НА УЛИЦУ

АЛЕКСАНДР ДВОДНЕНКО, 14 ЛЕТ
(ВЛАДИКАВКАЗ)
«ЧИНГАЧГУК _ БОЛЬШОЙ ЗМЕЙ.

«Европа — наш общий дом»

К участию в первом международном фестивале детской фотографии приглашаются юные фотолюбители в возрасте до 17 лет как европейских, так и других стран мира.
Фестиваль проводится в Советском Союзе с целью развития международных контактов юных фотографов, эстетического воспитания подрастающего поколения, приобщения к фотоискусству.
Организаторы — редакция журнала «Советское фото» (Москва) и Центр научно-технического творчества молодежи «Труд» (Донецк). Спонсоры — фотографические фирмы Советского Союза и европейских стран.

В рамках фестиваля — конкурсная выставка,' на которую будут приниматься в неограниченном количестве работы фотоюниоров: черно-белые, цветные фотографии (24X30 см), слайды (на узкой и широкой пленке), отражающие жизнь детей и юношества стран Европы, социальны* проблемы подрастающего поколения, рассказывающие о дружбе юных представителей разных народов, их участии в антивоенном движении, защите окружающей среды, в занятиях ребят спортом, туризмом, искусством.

К выставочным снимкам следует приложить контрольные отпечатки размером 13X18 см.
Срок присылки работ (по почтовому штемпелю отправления) — 1 мая 1991 г. На обороте каждой необходимо указать название, фамилию, имя, возраст и адрес автора. Фотографии направлять по адресу: 101878, ГСП, Москва, Центр, Малая Лубянка, 16, редакция журнала «Советское фото», на конкурс «Европа — наш общий дом» (не вошедшие в экспозицию работы можно будет получить в редакции в течение года).
Место проведения фестиваля — Харьков или Донецк, время — август 1991 г.
Участниками фестиваля станут юные авторы фотографий, в том числе из-за рубежа, известные советские и зарубежные фотографы, искусствоведы, журналисты, детские писатели. Кроме фотовернисажа предусмотрена культурная программа, включающая встречи с фотомастерами, фотокарнавал на улицах города, выставки коллекций ретроспективной фотографии и старинной фотоаппаратуры и т. д. Фотоюниоры примут участие в блмц-конкурсе.
На фотовыставке будет работать взрослое и детское жюри. Юные фотолюбители—лауреаты фестиваля награждаются ценными призами.
Международная детская фотовыставка «Европа — наш общий дом», созданная на базе конкурса, после экспонирования на фестивале поедет в европейские страны. Наиболее интересные снимки будут опубликованы в фотографических изданиях, каталоге выставки.

Организаторы фестиваля «Европа — наш общий дом» приглашают принять участие в качестве спонсоров различные государственные и общественные организации, предприятия и объединения как • СССР, так и за рубежом.

Адреса и телефоны организаторов фестиваля:
— редакция журнала «Советское фото» — 101878, ГСП, Москва, Центр, Малая Лубянка, 16, тел.: 925-10-15, телекс — 411424 PERO SU, FAX (095) 200-42-37;
— Центр НТТМ «Труд» — 340000, Донецк, ул. 50-летия СССР, 103, дирекция фестиваля «Европа — наш общий дом». Тел.: 92-65-57.
Расчетный счет 465901 в ОПЕРУ Жилсоцбанка г. Донецка. Код МФО 33401.
Инвалютный счет 80070618 в пункте уполномоченного Внешэкономбанка СССР при Донецком управлении Госбанка. Код МФО 334628.

Татьяна Шилова

Из истории одной фирмы

Титулярный советник Гавриил
Хрущов-Сокольников

ФИРМЕННЫЙ ЗНАК
Г. ХРУЩОВА-СОКОЛЬНИКОВА

Фотозаведение на Большой Лубянке Дьяговченко передал в другие руки еще раньше, чем на Кузнецком мосту. Титулярный советник Г. Хрущов-Сокольников — человек увлекающийся, энергичный, в общении обаятельный — уговорил Ивана Григорьевича продать ему фотографию в доме князя Голицына. За это он обещал Дьяговченко сохранить его фамилию в названии фирмы.

Гавриил Александрович Хрущов-Сокол ьников (1845—1890) был гармонической личностью: писал стихи, занимался переводами, публиковался в журналах «Будильник», «Мирской толк», «Свет и тени», увлекался живописью, а теперь вот еще и светописью.

С июня 1876 года известное заведение на Большой Лубянке стало обслуживать посетителей под названием: «Фотография Сокольникова, бывшая Дьяговченко». Заведение, не потеряв прежних заказчиков, приобрело много новых. Люди приходили не только запечатлеть себя, но и посмотреть на фотографа-поэта.

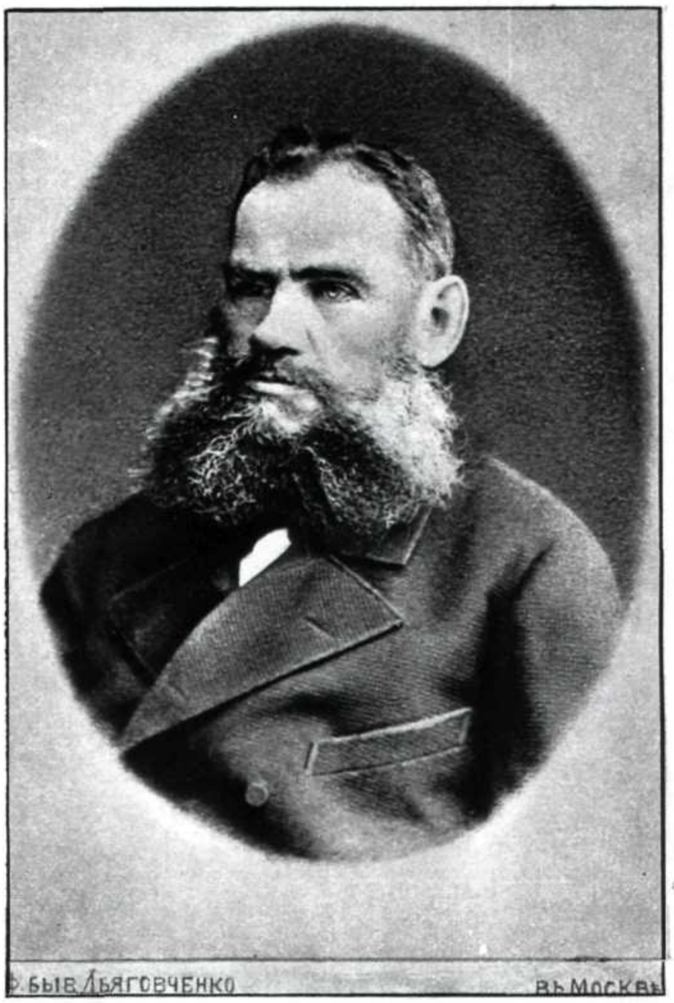
По-прежнему заглядывали в фотографию известные писатели, артисты, художники. Зашел как-то и Лев Николаевич Толстой. Фотография получилась удачной. Портрет Толстого работы Хрущова-Сокольникова пользовался успехом у рисовальщиков, которые брали его за основу при создании своих гравюр. По этому снимку работали, например, К. Вейерман, И. Матюшин, Ю. Барановский.

В конце 1870-х годсз появился новый способ полиграфического воспроизведения — фотоцинкография. Она также увлекла Г. Хрущова-Сокольникова. Бывший титулярный советник начал опыты по совершенствованию технологии цинкографии.

Осенью 1879 года Хрущов-Сокольников передал фотоателье родственнице — Наталье Адольфовне Хрущовой-Сокольниковой (Павлиновой), а сам целиком сосредоточился на разработке нового метода печати иллюстраций. В том же году в Петербурге он сделал доклад о своих успехах на заседании пятого (фотографического) отдела Русского технического общества в присутствии крупнейших по тем временам фотографов К. Бергамаско, А. Деньера, С. Левицкого, А. Шпаковского. В протоколах о заседаниях РТО записано: «Г-н Хрущов-Сокольников, фотограф из Москвы, прибавил к замечаниям гг. Бергамаско и Деньера, что продавец способа цинкографии Кро из Вены был и в Москве, предлагал процесс, но не согласился на условие, предложенное гг. Эйхенвальдом и Хрущовым, предварительно сравнить достоинство практикуемых у них процессов с предлагаемым. По предложению г. председателя, г. Хрущов ознакомил присутствующих с употребляющимся у него собственным способом фотоцинкографии» *.

Известно, что от цинкографии к чисто фотографическим делам Хрущов-Сокольников уже не возвратился. Охладел он вскоре

Н. А. НИКУЛИНА, АКТРИСА, 1877 г.



Л. Н. ТОЛСТОЙ, 1876 г.

ФОТО ГАВРИИЛА ХРУЩОВА-СОКОЛЬНИКОВА

Окончание. Начало см. «СФ», 1991, № 1.

* «Фотограф», 1880, № 1—7.

и к технике цинкографской работы.
В начале 1880-х годов его захлестнуло новое увлечение — изобретательство в области электричества. Об этом есть свидетельства в письмах Антона Павловича Чехова. 25 декабря 1882 года он в шутливой форме писал брату Александру Павловичу: «Гаврилка Сокольников изобрел электрический двигатель. Изобретение сурьезное и принадлежащее только ему одному. Он, шельма, отлично знает электричество, а в наш век всякий, знающий оное, изобретает. Поле широчайшее... *

Литератор Николай Пушкарев

ФИРМЕННЫЙ ЗНАК Н. ПУШКАРЕВА

3 1880 году Н. А. Хрущева-Сокольникова продала фотозаведение на Большой Лубянке новому владельцу — Николаю Лукичу Пушкареву (1841—1906). В ЦГИА хранится его письмо московскому генерал-губернатору: «Дворянина Николая Лукича Пушкарева Прошение. Желая открыть • Мясницкой части I квартала на Большой Лубянской улице • доме князя Голицына фотографическое заведение, имею честь просить выдать надлежащее свидетельство» **.
Так, фотоателье, прежде принадлежащее И. Дьяговченко, перешло в руки еще одного литератора и стало именоваться: «Фотография «Свет и тени», бывшая Дьяговченко».
Н. Пушкарев был также весьма одаренным человеком: его сатирические стихи современники читали наизусть, хотя и не знали имени их автора, многие актеры декламировали их со сцены. Он редактировал журналы «Европейская библиотека», «Мирской толк», «Свет и тени». Его пьеса «Ксения и Лжедимитрий» шла в театрах. Издания Пушкарева пользовались большим успехом, так как откликались на все события общественной и политической жизни. За это редактора часто наказывали приостановкой тиража или запретом на торговлю. В пушкаревских изданиях сотрудничал Антоша Чехонте, помещал свои рисунки художник Н. Чехов.
Приобретя фотографию, Н. Пушкарев уговорил многих коллег по издательству сделать свои фотопортреты. Он практиковал целые галереи портретов писателей и членов их семей. Так, он снял отца и мать А. П. Чехова, его сестру, братьев, самого писателя, их друзей. Некоторые из этих работ мы воспроизводим.
Новый владелец ателье сразу стал активным участником фотовыставок. Правда, с технической точки зрения его работы не всегда вызывали восторг зрителей. Давая обзор знаменитой петербургской фотовыставки 1882 года, журнал «Фотограф» писал: «Пушкарева фотография «Свет и тени» имеет один общий недостаток — отсутствие полутонов. Общий характер — траурный, тон вообще черен и слишком сильны контрасты белого. Выставлено пять больших портретов (из них три очень хороши), пять внутренних видов и две рамы портретов малого размера. Кажется, как будто выставлены фотографии совершенно двух различных фотографов; едва ли можно поверить, что некоторые работы принадлежат тому времени, когда эта фотография была в прежних руках». •
Пушкарев, как и Хрущов-Сокольников, разбрасывался в своих увлечениях, что не могло не сказаться на качестве занятий светописью. Михаил Чехов в воспоминаниях «Вокруг Чехова» так рассказал о широкой, неуемной, склонной к изобретательству натуре Н. Пушкарева: «Страстный рыболов, он изобретал какие-то самодействующие подсекатели, которые продаются в магазинах и теперь, и никто не знает, что их изобрел именно он; открыл фотографиию на Лубянке; затем весь отдался изобретенной им «пушкаревской свече», которой потом за бесценок воспользовались иностранцы и которая приобрела себе право гражданства на всем земном шаре в виде обычных бензиновых и спиртовых горелок, которыми пользуется каждая хозяйка при варке кофе и при завивке волос» **. Как видите, изобретательская черта очень напоминает в нем его предшественника.
В конце концов Пушкарев потерпел фиаско и в издательских делах. Материальные неудачи преследовали его. В 1884 году все его журналы оказались закрытыми. В том же году закрыли и принадлежавшее ему фотографическое заведение.
Умер Н. Л. Пушкарев в 1906 году в глубокой нищете.

А. П. ЧЕХОВ. 1882 г.

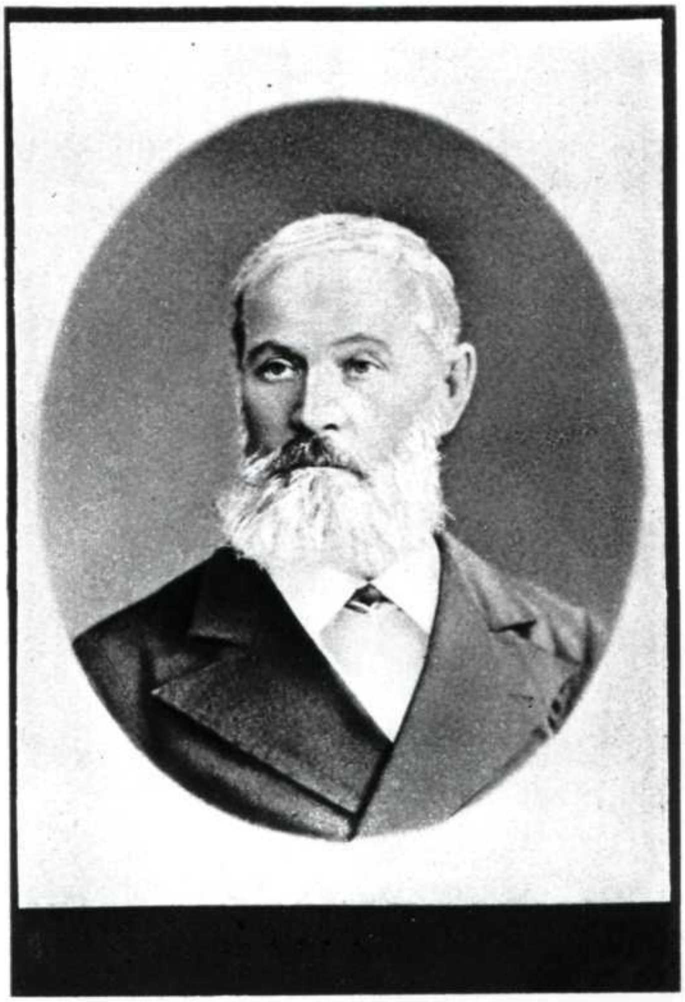
ФОТО НИКОЛАЯ ПУШКАРЕВА

* Переписка А. П. Чехом • 2-х томах. Т. I.— М.: Художественная литература, (984, с. 52.
•* ЦГИА, ф, 16, оп. 26, д, 630, л, 18,

* «Фотограф», 1882, № 7, СПб., с. 178.
** М. Чехов, Вокруг Чехом,— М.: Московский рабочий, 1960.

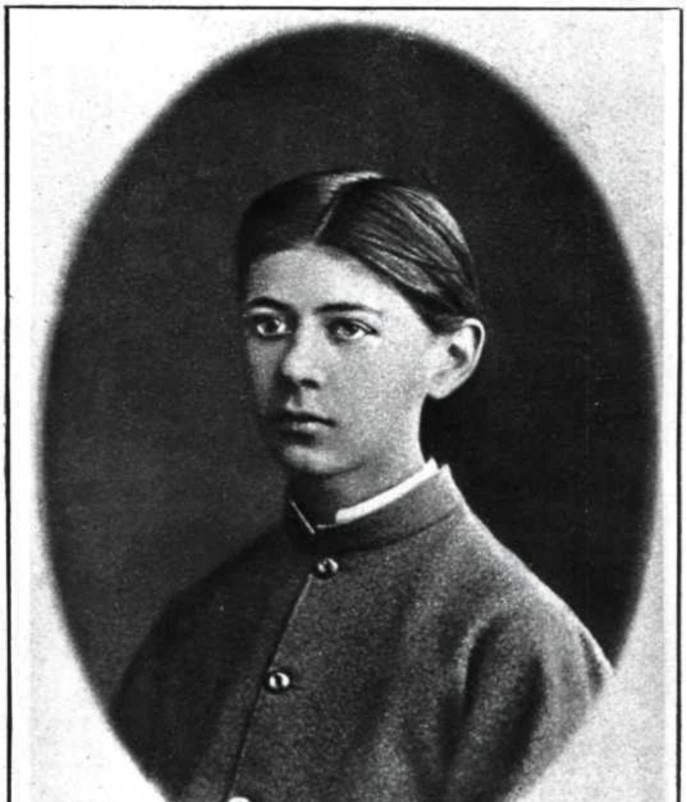
ФОТО **НИКОЛАЯ ПУШКАРЕВА**

Е. Я. ЧЕХОВА, МАТЬ ПИСАТЕЛЯ, 1882 г.



П. А. ЧЕХОВ, ОТЕЦ ПИСАТЕЛЯ, 1882 г.

М. П. ЧЕХОВА, СЕСТРА ПИСАТЕЛЯ, 1882 г.



М. П. ЧЕХОВ, БРАТ ПИСАТЕЛЯ, 1882 г.

«Эффектные» светофильтры

В любительской и профессиональной фотографии широкое распространение нашли дополнительные оптические элементы, которые в сочетании со «стандартными» объективами способствуют художественной выразительности снимка — «эффектные» фильтры и насадки. Отечественная промышленность и кооперативы приступили к производству нескольких групп «эффектных» фильтров, ранее выпускавшихся лишь зарубежными фирмами: «Кокин» (Франция), «Тиффен» (США), «В + W», «Хама» (Германия), «Хойа», «Кенко» (Япония) и рядом других. Подобные фильтры используются при фотосъемке, репродуцировании, фотопечати, в диапроекции, кино, видеотехнике.

Сегодня находят применение более 25 групп различных «эффектных» фильтров. Эти группы разделяются еще на подгруппы по посадочным диаметрам (прямоугольным размерам), степени воздействия на изображение, конфигурации, расположению рабочих зон, границам переходов • фильтре от рабочих зон к нерабочим, качеству изготовления фильтров... Некоторые одиночные фильтры могут сочетать свойства нескольких групп (подгрупп) фильтров, создавать различные эффекты в зависимости от способа применения. Нет и четкой границы между фильтрами в зависимости от условий применения (разных фокусных расстояний объективов, диафрагмирования, расположения фильтров...).

Решение творческих задач с учетом специфики конкретных фоторабот в большой степени зависит от технического уровня оборудования, приборов, приспособлений, их комплектации, качества изготовления. Например, для фотосъемки в путешествиях существенную роль играет ограничение общего веса фотопринадлежностей (в ущерб комплектации), а для павильонной съемки — большая светосила объективов при более широком диапазоне комплектации, габаритов и веса всех светофильтров. Естественно, наличие «эффектных» фильтров не является первостепенным фактором в техническом обеспечении фотографа. Однако их применение значительно разнообразит формы и средства художественной выразительности слайд-фильмов, фотомонтажей...

Общи* приемы работы с фильтрами. Прежде всего — это разворот, смещение (продольное и поперечное), одновременное использование нескольких фильтров, применение объективов с разными фокусными расстояниями, трансфокация (изменение фокусного расстояния в процессе съемки), двойная экспозиция (часть — с фильтром, часть — без фильтра). При этом фильтры могут устанавливаться на передней части объектива, на задней его части, между пленкой и объективом (в средней части), непосредственно на фотопленке (растры), за «предметом» (слайдом) при репродуцировании и диапроекции. В каждом конкретном случае находят свое оптимальное решение по расположению светофильтра. Фотограф подбирает линейку «эффектных» фильтров сообразно создаваемым ими эффектам и степени воздействия на изображение, используя различные адаптеры, переходные кольца и т. д.

Во многих случаях незаменимым является применение фильтров на задней части объективов, особенно широкоугольных. Конструкция объективов типа «рыбий глаз» позволяет устанавливать «эффектные»

ФОТО П. ЛЕВИЦКОГО

фильтры (по одному) • «хвостовой» их части, использовать широкий диапазон фильтров. Применение набора (пакета) фильтров в задней части объектива для форматных камер технически проще, чем для зеркальных и дальномерных. При использовании мультипризм (множительных насадок) с их установкой в задней части объективов следует учитывать влияние оптической части фильтров на рабочий отрезок объективов, что в значительной степени упрощает технологию изготовления фильтров и уменьшает вес всей системы.

Фотограф должен учитывать, что применение «сплошных» стеклянных фильтров между объективом и фотопленкой увеличивает рабочий отрезок на треть толщины фильтра. В этих случаях положение бесконечности соответствует выдвинутому оптическому компоненту, и минимальная дистанция наводки на резкость увеличивается (для широкоугольных объективов по дистанционной шкале — в большей степени, для телеобъективов по дистанционной шкале — в меньшей степени). Использование «бесфокусных» фильтров на передней части объективов (включая мультипризмы, «динамичные», диффузионные) не вносит изменения в наводку объективов на резкость.

«Эффектные» фильтры разнообразны по конфигурации и размерам рабочих и нерабочих зон. (Рабочая зона фильтра — зона, которая участвует в создании эффекта.) Некоторые варианты рабочих и нерабочих зон фильтров: фильтры с центральной нерабочей зоной (фильтры с отверстием в центре) разных диаметров, овальной формы; фильтры с прямой границей раздела между рабочей и нерабочей зонами, ступенчатой и плавной границей перехода разных степеней; полосовые фильтры; секторные фильтры.

Профессиональный подход к работе с «эффектными» фильтрами требует использования прямоугольных фильтров в фильтродержателе (компендиуме) с плавным перемещением границ рабочих и нерабочих зон, угловым разворотом зон, эксцентричным смещением рабочих и нерабочих зон. Контроль «срезания» углов изображения в кадре фильтром (пакетом фильтров) — либо визуальный в поле зрения видоискателя для каждых конкретных объективов на всем диапазоне диафрагмирования, либо фотографическим путем (фотографирование белого экрана). Особенно это актуально для широкоугольных объективов. Визуальный контроль наиболее прост при применении зеркальных камер с полем зрения 93—100% от размера изображения на фотопленке (некоторые камеры имеют значительно меньший размер, например «Зенит-В» и «Зенит-Е»). При работе фотографу следует отдавать предпочтение просветленным фильтрам, учитывать бликозащищенность фильтров и степени уменьшения снижения контраста изображения. Интенсивность блика переотражения можно уменьшить многослойным просветлением до 100 раз (переотражение непросветленных поверхностей 4Х4%, просветленных — до 0,4Х0,4%).

Нормальные и особенно широкоугольные объективы сравнительно «терпимы» к небольшим изъянам фильтров. Но царапины, неоднородности стекла, пластмассы, пережатие оптических деталей оправами — все это резко ухудшает качество изображения при съемке телеобъективами.

Назначение «эффектных» светофильтров. Одноцветные фильтры применяются в черно-белой и цветной фотографии для выделения определенных областей спектра (получения одноцветного изображения; изменения тонального соотношения, контраста изображения в черно-белой фотографии). Полуфильтры изменяют окраску, плотности и контраст части получаемого изображения. Оттенители имеют назначение полуфильтров с более плавной границей перехода от рабочей зоны к нерабочей, а цветные и нейтральные с прозрачным центром — оттенителей и полуфильтров, не изменяющих изображение центральной зоны. Цветные секторные фильтры предназначены для изменения исходного изображения секторно в цвет секторов фильтра, а цветозональные фильтры — для цветоделения при цветной фотосъемке и печати. Цветные полосовые фильтры изменяют исходное изображение по полосам в цвет используемых фильтров. Цветокорректирующие (конверсионные) фильтры приводят цветовую температуру источника света к цветовой температуре используемой фотопленки. «Звездные» фильтры предназначены для получения на изображении лучей от ярких источников света, дифракционные фильтры — цветных лучей от ярких источников света. «Динамичные» фильтры создают на изображении эффект смаза изображения, «ливневых» потоков. Мультипризмы (множительные насадки) многократно повторяют изображения в кадре. Переотражающие зеркала изменяют ось визирования, многократно повторяя изображение, а поворотные призмы и зеркала — ось съемки и визирования. Туманные фильтры создают на изображении эффект тумана. Диффузионные «размывающие» фильтры снижают контраст изображения, разрешающую способность, создают эффект свечения изображения. Диффузионные «сетчатые» фильтры создают на изображении ореольность светлых участков изображения. Фильтры, влияющие на контраст изображения, понижают его, «забивают» тени или света изображения. Маски изменяют плотности определенных частей изображения, дают двойное экспонирование разных частей изображения. Растры предназначены для печати, репродуцирования, изменения неосновных планов изображения. Преобразователи формы бликов изменяют конфигурацию нерезких бликов. Преобразователи неосновных планов вносят «размытость», изменяют структурность неосновных планов. С помощью полулинз получают резкими или нерезкими опреде-

ленные части изображения. Монокли «дают» низкоконтрастное светящееся изображение. Дистанционные линзы уменьшают минимальную дистанцию съемки, макросъемки. Поляризационным фильтры изменяют поляризованный свет (устраняют блики на изображении). Цветные поляризационные фильтры дополнительно изменяют еще и цвет поляризованного света. Конвертеры меняют поле зрения (фокусное расстояние) применяемого объектива. Анаморфотные насадки горизонтально или вертикально «вытягивают» получаемое изображение.

П. ЛЕВИЦКИЙ

Литература:

Волосов Л. С, Фотографическая оптика!—М,: Искусст.о, 1978.

Колосо! Г. Монокль на малоформатной к«м«р»,— «СФ», 1988, № 5.

Лугоаьер Д. А, Репродуцирование СЛ1ИДО1,— М.: Искусство, 1984.

Любааин А. Обзорная информация НИКФИ, Выпуск № 48, 1985,

Любаяии А, «Эффектные» фильтры,— «СФ», 1?М, № 6

КОММЕНТАРИИКСНИМКАМ (на вкладке)

ФОТО 1—4 демонстрируют применение «эффектных» фильтров с 85-мм камерами, с фотопленкой «Орво :ром». Объем текста и небольшое количество фотографий не позволяют рассмотреть даже небольшую часть творческого разнообразия применения этих фильтров. Для съемки фото 1 и 2 использован один и тот же дифракционный фильтр. В первом случае—макросъемка, объектив с f'=SO мм, «широкий» источник света (свеча) в поле зрения. Во втором — съемка пейзажа телеобъективом с ý<=200 мм, источник света (солнце) за пределами поля зрения. Введение солнца в кадр телеобъективов с дифракционными, звездными и другими аналогичными «эффектными» фильтрами обычно «перегружает» кадр.

ФОТО 3 демонстрирует применение «эффектных» фильтров на объективе «МС Зенитар К-2,8/1в» («рыбий глав»). Использован малогабаритный диффузионный фильтр в задней части объектива вместо штатногокомпенсатора.

ФОТО 4— использование монокля (f'=150 мм, диафрагменное число 4). Наводка на резкость осуществлялась с помощью макроприставки ПЗФ. Степень мягкости (ореольности, размытия) изображения регулируют расфокусировкой при наводке на резкость и диафрагмированием монокля (ирисовой или калиброванными диафрагмами).

ТРИО (МУЛЬТИПРИЗМА), ФОТО I. НАСЕДКИНА

Практика съемки и обработки

Рациональное использование проявителей

Многие фотолюбители необоснованно пренебрегают покупными расфасованными проявителями. Сомневаясь в их возможностях, они долго и настойчиво ищут «самый лучший рецепт». Но для большинства фоторабот можно с успехом использовать покупные расфасованные проявители, усовершенствовав лишь методику их применения, чтобы повысить качество проявления и упростить процесс подготовки к нему. Так, например, в негативном процессе хорошо зарекомендовал себя наиболее распространенный метоловый мелкозернистый проявитель ПМ (цена 14 коп.), изготавливаемый ЛО «Реактив», из которого можно приготовить два типа рабочих растворов.

Рабочий раствор № 1 для проявления рулонных фотопленок шириной 35 мм. Из одной упаковки проявителя ПМ я приготавливаю вместо 350 мл проявляющего раствора 1050 мл, то есть разбавляю его водой втрое по сравнению с указанным в инструкции. Время проявления, приведенное на упаковке пленки, при этом увеличивается вдвое (Т=22°С).

Рабочий раствор № 2 для проявления рулонных фотопленок шириной 61,5 мм. Из одной упаковки проявителя ПМ готовлю 700 мл проявителя, то есть разбавляю его водой вдвое. При температуре раствора 22° С пленки проявляют утроенное время по сравнению с указанным на их упаковке. Возможна корректировка времени проявления в рабочих растворах в зависимости от экспозиции при съемке, желаемой контрастности негативов и типа фотопленки. Рабочий раствор, слитый из фотобачка после проявления, повторно не используется. Для удобства можно заготовить впрок необходимое количество концентратов. В этом случае из каждой упаковки проявителя ПМ готовят 175 мл концентрата, из двух упаковок — 350 мл концентрата, из четырех — 700 мл и т. д. (хранится в темном месте несколько месяцев).

Для приготовления рабочего раствора № 1 одну часть концентрата разбавляют пятью частями воды, то есть для проявления в фотобачке объемом 260 мл смешивают 43 мл концентрата приблизительно с 217 мл воды. Для приготовления рабочего раствора № 2 одну часть концентрата разбавляют тремя частями воды, то есть для проявления в фотобачке такого же объема необходимо смешать 65 мл концентрата с 195 мл воды. Быстро приготовить из концентрата рабочие растворы № 1 и 2 с температурой 22° С поможет следующее: часть воды (0,5 л) должна стоять в холодильнике, остальная — в теплом (выше 23° С) месте. Тогда, зная температуры концентрата — Тк, теплой воды — Тт, холодной воды — Тх, по формулам определяют объемы холодной воды — Vx и теплой воды — VT.

Для приготовления рабочего раствора № 1 объемом 260 мл применяют следующую формулу:

$$V_x = \frac{43Тк + 21Тт - 5720}{Тт - Тх}, мл,$$

откуда $V_т = 217 - V_x$, мл; для приготовления рабочего раствора № 2 такого же объема —

$$V_x = \frac{65Тк + 195Тт - 5720}{Тт - Тх}, мл,$$

откуда $V_т = 195 - V_x$, мл.

Рабочие растворы и концентраты готовят на дистиллированной воде. Перед употреблением эти растворы фильтруют через вату.

В позитивном процессе хорошо зарекомендовал себя готовый (цена 15 коп.) расфасованный метол-гидрохиноновый проявитель УП-2, изготавливаемый ЛО «Реактив».

Рабочий раствор HS 3 для проявления фотобумаг. Из одной упаковки проявителя УП-2 приготавливаю не 500 мл раствора, а 1000 мл (то есть разбавляю водой вдвое по сравнению с рекомендациями инструкции). Время проявления — 2,5 мин. Концентрат этого раствора для удобства можно заготовить впрок: из одной упаковки проявителя готовят 250 мл концентрата, из двух — 500 мл, из четырех — 1000 мл и т. д. Концентрат хранится в темном месте при комнатной температуре без изменения его свойств в течение нескольких месяцев. Для приготовления рабочего раствора №• 3 одну часть концентрата проявителя УП-2 разбавляю тремя частями воды. Если концентрат предназначен для длительного хранения, целесообразно использовать дистиллированную воду, а для приготовления рабочего раствора — хорошо прокипяченную.

Для приготовления подобных рабочих растворов пригодны не все покупные расфасованные проявители. Если учесть хорошую сохраняемость растворов (особенно концентрированных) из готовых расфасованных фиксажей, то использование указанных концентратов значительно упростит подготовку к негативному и позитивному процессам и позволит повысить качество фоторабот. Уверен, что многие любители фотографии имеют свои секреты рационального использования фабричных расфасованных проявителей, фиксажей и т. д. Хотелось бы познакомиться с ними.

Г. МАЛЫШКИН

Обработка «Фомахрома IID»

Цветные фотоматериалы, как правило, сбалансированы под конкретный фирменный процесс обработки. Так, предприятие «Фотохема» (Чехо-Словакия) для обработки своей пленки «Фомахром IID» в любительских условиях рекомендует использовать набор реактивов «Фомахром СЭТ». Однако на практике возникают ситуации, требующие управления характером цветного изображения (например некоторого изменения контрастности или светочувствительности).

Процесс обработки. Хорошие результаты можно получить, обработав пленки «Фомахром IID» в наборе химреактивов «Реахром» (ВНР) — при этом лишь немного повышается контрастность получаемого изображения (что создает впечатление большей сочности слайда), а общий цветовой баланс чуть сдвигается в сторону более теплых тонов. Эти особенности следует учитывать при обработке пленок. Режим обработки следующий: черно-белое проявление — 1 2 мин, ополаскивание — 1 мин, стоп-ванна — 2 мин, промывка — 8 мин, засветка — по 2,5 мин с каждой стороны, цветное проявление — 13 мин, промывка — 14 мин, отбеливание — 6,5 мин, промывка — 4 мин, фиксирование — 4 мин, промывка — 5 мин, стабилизация — 2—3 мин, окончательная промывка — 10 мин,

сушка — <40°С. Температура проявляющих растворов — 25±0,3° С, дополнительных — 25±ГС, воды — 23—26° С. Для проявителей рекомендуется использовать дистиллированную воду. Проведение всех этапов обработки (в том числе и промывок) при температуре 25° С позволяет устранить возможность ретикуляции слоя и сокращает продолжительность обработки.

Все растворы, за исключением стабилизатора, готовят в полном соответствии с инструкцией к набору «Реахром». Состав стабилизатора следующий: формалин (10%-ный раствор) — 15 мл, сульфит натрия безв.— 20 г, смачиватель — в зависимости от типа, вода — до 1 л. Стабилизация позволяет улучшить сохранность изображения, но, в принципе, этот этап обработки может быть опущен. В этом случае продолжительность окончательной промывки составляет при температуре 25° С — 20 мин, при 15—20° — 30 мин.

При использовании свежих растворов возможна обработка 10 рулонов 35-мм пленки в расчете на 1 л обрабатывающих растворов. Удобно обрабатывать пленки в двухъярусном бачке НПО «Пластик». Обработка в черно-белом и цветном проявителях производится методом ротации или опрокидывания (со скоростью не менее 4 об/мин), в остальных растворах — обычным способом. При проявлении в бачок заливается 250 мл раствора; первая порция сливается обратно в бутыль, последующие — сразу выливаются.

Повышение чувствительности, **контраста.** В случае крайней необходимости чувствительность пленки «Фомахром **IIU»** можно повысить примерно в 1,5—2 раза. Для повышения в 1,5 раза температура черно-белого проявителя повышается до 26,5" С. Для двукратного увеличения чувствительности (что грозит заметным ухудшением качества) дополнительно увеличивают на 4 мин продолжительность проявления в первом черно-белом проявителе. При этом для обеспечения получения приемлемой максимальной плотности продолжительность цветного проявления увеличивают на 1—2 мин.

Для небольшого повышения контраста следует одновременно увеличить время проявления на 1—2 мин как в черно-белом, так и в цветном проявителях. Для снижения контраста — уменьшить время проявления • обоих проявителях на 1—2 мин.

И. ВЯЗАНИЧЕВ

Алексей Васильев **Выставочная фотография**

Съемочная аппаратура и принадлежности. Выбрать оптимальный комплект съемочной аппаратуры достаточно сложно. Рассмотрим этот вопрос кратко, ориентируясь на фотографов, имеющих сравнительно небольшой опыт. Тем более что все типы отечественных камер и их характеристики, а также многие основные зарубежные модели были прокомментированы ранее в публикациях «СФ».

Прежде всего отметим, что для творческой фотографии лучше приобретать малоформатную (24Х36 мм) и среднеформатную (от 4,5Х6 до 6Х9 см) аппаратуру, предусматривающую возможность применения сменных объективов. Незеркальные фотоаппараты и среднеформатные камеры с жестковстроенными объективами, полностью автоматизированные «мыльницы» независимо от формата кадра и степени технического совершенства имеют весьма ограниченные возможности из-за отсутствия сменной оптики. Широкоформатные камеры типа «Лингоф» или «Синар» для творческой фотографии, как правило, любителями не используются.

Весьма распространенным заблуждением является мнение, что средний формат кадра позволяет значительно улучшить качество снимка по сравнению с форматом 24Х36 мм. Современные фотографические пленки средней и даже высокой чувствительности дают возможность выполнить увеличение снимка с малоформатного негатива до размеров 30Х40 или 50Х60 см очень хорошего по разрешающей способности и зернистости качества. Этому способствуют и высококачественные съемочные объективы. Потери здесь бывают из-за небрежного проявления пленки или из-за плохого фотоувеличителя, а отнюдь не из-за формата негатива.

Между тем малоформатная аппаратура имеет существенные преимущества в отношении размера, веса, оперативности и стоимости (при аналогичных наборах оптики). Практически среднеформатная аппаратура необходима тем, кто снимает на слайды, рассчитанные на конкретную полиграфическую базу. Зеркальные среднеформатные камеры дают некоторые преимущества при съемках сравнительно неподвижных объектов, когда визирование осуществляется при помощи шахты, а не пентапризмы: в шахтном видоискателе относительно легче выстроить композицию кадра.

Что же касается комплектации объективов, можно рекомендовать два варианта их наборов. Малый, для начинающих, состоящий из трех объективов: широкоугольного (f' = 28 или f' = 20 мм), нормального (Г = 50—55 мм) и телеобъектива (Г » 135 мм). Большой набор для фотографов, достигших определенных успехов в творческой фотографии, состоит из семи объективов: трех широкоугольных («рыбий глаз» с f' = 15, 20, 28 или 35 мм), нормального и трех телеобъективов (портретный с Г = 80, 135 или 180, 300 мм). Иногда имеет смысл использовать зеркально-линзовый **объектив** типа «ЗМ-6А» с Г = 500 мм. Приведем аналогичные наборы и для среднеформатных камер 6Х6. Малый набор: Г = 40, 80, 150 мм или 250 мм. Большой набор: «рыбий глаз» с f = 30, 50, 80, 150, 350 мм. Конечно, могут быть и другие варианты формирования линейки объективов.

Несколько слов об объективе «рыбий глаз», имеющем дисторсию и искажающем не только углы, но и линии. Его использование можно отнести к специальным техническим приемам. Существует не много сюжетов, изображение которых выигрывает в такой интерпретации, и совсем мало настоящих творческих удач, не являющихся перепевами уже виденного. Правда, используя то обстоятельство, что линии, проходящие через центр кадра, не искажаются, а линии, близкие к центру, искажаются незначительно, можно постараться скрыть от зрителя эффект «рыбьего глаза». Интересно использование монокля (Г. Колосов «Монокль на малоформатной камере». «СФ», 1988, №' 8) и смягчающих насадок на объективы. Применение мягкорисующей оптики и соответствующих насадок имеет смысл тогда, когда в кадр включаются источники света, блики, яркие пятна на темном фоне... В противном случае смягчения можно добиться в позитивном процессе. Нередко фотографы используют множительные призмы. Это, конечно, позволяет создать эффектные снимки, но прием настолько специфичен, что фотографии с его применением создают впечатление повторов. При использовании мультипризмы визировать следует при закрытой диафрагме, а экспозицию уменьшать на одну ступень.

Свет, светофильтры, светотональность. Приведем лишь некоторые основные рекомендации, которые могут оказаться полезными начинающему фотографу. На открытом воздухе необязательно снимать при ярком солнце. Сквозь дымку оно мягче освещает объекты, лучше прорабатываются тени. Зимой можно снимать практически в любое время дня; летом — предпочтительнее в утренние и вечерние часы. Высокое положение полуденного солнца дает малоэффектный световой рисунок, кроме того в южных районах очень трудно избежать высокого контраста. При съемке против солнца, а также в том случае, когда солнце включается в кадр, необходимо[1] использовать лишь просветленные объективы с чистыми передней линзой и светофильтром. При этом торцы линз должны быть хорошо зачернены, а камеры не должны иметь блестящих внутренних поверхностей. В противном случае изображение получится малоконтрастным, «ватным». Чтобы от солнца на фотографии расходились лучи, можно применить соответствующий «эффектный» звездный фильтр или на обычный светофильтр нанести мазки различной конфигурации любым жиром. Как правило, не рекомендуется снимать строго «по солнцу», так как (самое главное) на фотографии будут практически отсутствовать тени объектов, изображение станет плоским, невыразительным.

За редким исключением белое небо допустимо только на графичных снимках без полутонов или почти без них, а также на снимках, выполненных с помощью различных специальных методов фотопечати. При отсутствии облаков небо с помощью светофильтров можно сделать равномерно серым любой степени плотности, вплоть до черного. В отдельных случаях можно

Продолжение. Начало см. «СФ», 1990, № 7, 8, 10—12.

(Продолжение см. на стр. 44)

КОНКУРС 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

«Дон-110» для цветной фотопечати

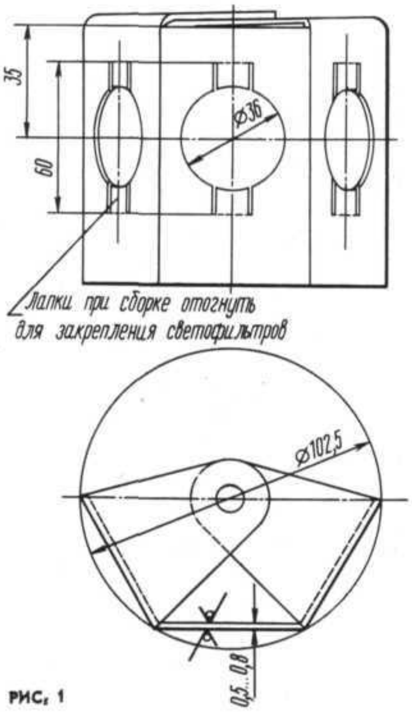


РИС. 1

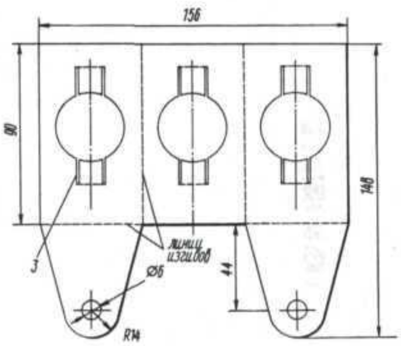


РИС. 2

Фотоувеличитель «Дон-110» можно использовать для цветной фотопечати с помощью аддитивных светофильтров (СФ). Для аддитивного метода, связанного с заменой СФ и раздельной печатью за каждым из них, существующие фотоувеличители (ФУ) с нишей и вкладышем не пригодны из-за потери резкости изображения при перестановке СФ. Для «Дона-110» предлагается конструкция нового фонаря, снабженного тремя аддитивными СФ размером 40** X60** мм из комплекта «Спектрозон». Эти СФ крепятся на трех гранях фонаря с помощью отгибаемых лапок. Фонарь-турель располагается внутри кожуха ФУ между зеркалом и матовым стеклом. Ось вращения фонаря выводится через просверленное в крышке и светоштоpe отверстие наружу и снабжается рукояткой. Крайние положения фонаря ограничиваются упорами для рукоятки, установленными на крышке, среднее — по направлению ребер крышки. Доработка ФУ заключается в изготовлении фонаря из тонкого металла, оси и фланца под ось. Смена СФ производится мгновенно с помощью рукоятки. Наводка на резкость выполняется при среднем положении рукоятки через незамкнутую сторону фонаря. Сопротивление повороту фонаря должно быть минимальным. Конструкция и развертка кожуха представлены на рис. 1, 2. Усовершенствованный ФУ приобретает универсальность и готовность к любой фотопечати: черно-белой и цветной (зональной или субтрактивной).

А. КРАСЬКО,
454150, Челябинск, 70,
пр. Щелкина, 7-58.

Мини-советы

В фотоувеличителях и в осветительных приборах существуют различные конструкции патронов для крепления галогенных ламп КГМ. Предлагаемый мной разъем позволяет без переделки использовать осветители типа ФО-4, ФО-1, ФО-2, имеющие патрон под цоколь Е-27, без его переделки. Для изготовления контактного разъема потребуется керамическая ламповая панель для больших радиоламп (например, 6П 36С, «П 44С и т. п.) и резьбовой цоколь от обычной лампы накаливания (Е-27). Из внутренней части цоколя необходимо удалить остатки стекла и замазки, а в его донышке просверлить отверстие М2, К центральному контакту цоколя и резьбовой его части изнутри необходимо припаять два электропровода длиной 4—5 см. Провод должен выдерживать ток на 15—20 А. Провода припаивают к двум расположенным рядом выводам ламповой панели. После проверки правильности соединений полость цокольного разъема необходимо наполнить эпоксидным клеем и оставить до отвердения (см. фото). Дополнительно можно продублировать электрические соединения в цокольном разъеме и ламповой панели, соединив с центральной частью цоколя и его корпусом 2—3 пары контактов ламповой панели. Резервные пары контактов дают возможность в случае подгорания контактов использовать запасные.

М. ПТАШКИН

Чтобы крышка не падала с объектива «Гранит-11М», я на его оправе снаружи сделал полукруглую кольцевую проточку (в 5 мм от торца оправы). Ширина и глубина проточки -г- 0,5 мм. На крышке через 120° (по ее образующей) делаются пружинящие просечки и выдавливаются захваты, входящие в проточку.

С. ШАПОВАЛОВ

Предлагаю простой способ получения белых окантовок фотоизображения на отпечатке с темным фоном полей. Берется стекло определенного формата толщиной 3 мм и под струей воды обрабатывают его грани мелким наждаком. Грани становятся матовыми. Затем при печати на фотобумагу кладется стекло и производится экспонирование. Получаются белые ровные рамки. При необходимости поля за рамкой следует досветить дополнительно, маскируя изображение на отпечатке.

С. ТЕПЛЯКОВ

Снимок, выполненный на фотобумаге с полиэтиленированной основой, приклеить общедоступными клеями обычно не удается — известно, что полиэтилен имеет плохую адгезию с клеями. Чтобы все-таки использовать клей типа «Момент», полиуретановый ПУ-2, эпоксидный, метакриловый и другие, поверхность фотоотпечатка по его уголкам подвергают окислительной обработке слабым газовым пламенем. Я пользуюсь для этой цели обычной газовой зажигалкой. Уголки отпечатка держатся над пламенем примерно 15—20 с.

В. БОЛДЫРЕВ

Фотоаппарат «Мираж»

Размер кадра — 9X12, 6X9 и 6X6 см. Двухмоторная камера с протяжкой пленки в автоматическом режиме и покадровая протяжка в ручном режиме. При модификации камеры 9X12 см фотоаппарат имеет двойное растяжение меха, уклоны в горизонтальных и вертикальных плоскостях, перемещение объективодержателя до 30 мм в каждой из упомянутых плоскостей. Сменные объективы с центральным затвором и фокусными расстояниями f=110, 140 и 210 мм. Крепление объективов — байонет типа «Пентакон», кассеты для формата 9X12 см — двойные, кассеты для формата 6X6 см типа кассет «Киев-88»; имеется адаптер 6X9 см.

Особенности камеры. Для кассеты 6X6 см изготовлена моторная приставка для протяжки пленки по отрезкам и для вращения по кругу на 360°. Приставка позволяет получать различные эффекты при съемке, реализовывать разнообразные методы маскирования при мультиэкспозиции. Для наводки на резкость разработаны сменные шахты 6X6 и 6X9 см с коллективной линзой и линзой Френеля. Питание через выпрямитель напряжения 8—10 В. К аппарату разработаны многочисленные принадлежности.

В. СМИРНОВ

КОНКУРС СФ 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

Просматривая разработки, присланные в «СФ» на конкурс, члены жюри неоднократно отмечали идентичность многих предложений. Конечно, идеи витают в воздухе, но и отсутствие информации о ранних публикациях в «СФ» заставляет изобретать изобретенное. Однако и в этих предложениях благодаря простоте технических решений есть свое рациональное зерно. Поэтому мы и решили открыть новую рубрику в помощь юным фотографам. Ведь не всегда под рукой могут быть необходимые комплектующие детали и не всегда школьники > имеют возможность ознакомиться с «маленькими хитростями», опубликованными ранее в «СФ» и различных книгах.

Предлагаем юным читателям подборку несложных предложений их старших коллег.

ОТДЕЛ НАУКИ И ТЕХНИКИ

Механизм вращения спирали. Применение электродвигателя для вращения спирали фотобачка — наиболее частый и >простой путь, по которому идут разработчики. Небольшие реверсивные двигателя для вращения набора спиралей в светонепроницаемом пенале давно разработаны фирмой «Аутопан» (проявочная машина «Флексимат»). Фотолюбитель В. Наседкин предложил приспособление для перемешивания раствора проявителя опрокидыванием («СФ», 1984, № 8). Более простые решения предлагают Е. Голубой-Гузыка из с. Ишунь и О. Ярчевский из Нижнего Новгорода. Первый устанавливает на фотобачок на четырех шпильках электродвигатель с редуктором типа Д-32-У-24 на 24 об/мин (фото 1). Шпильки закрепляются на коробке, в которой монтируется конденсатор, реле для елочных гирлянд и выключатель. Сцепление оси двигателя и оси спирали осуществляется втулкой, изготовленной из пластмассового колпачка шариковой ручки. Во втулке делается пропил и вставляется проволока. Второй автор использует реверсивный электродвигатель с редуктором РД-09 (фото 2). Это дает возможность менять направление вращения спирали бачка. На выходном валу редуктора резиновая шинка колеса сточена на 1/4 окружности, что позволяет реализовать цикличность вращения спирали. Двигатель соединен со спиралью бачка отрезком гибкого шланга с металлическим наконечником с поперечной шпонкой, входящей в пропил рукоятки спирали. В подставке размещены предохранитель, конденсатор и трехпозиционный переключатель. Обе конструкции просты и не требуют дополнительных пояснений.

Устранение светорассеяния в фотоаппарате. Внутренние поверхности фотоаппаратов «Агат-18» и «18К» между фильмовым окном и затвором блестят и отражают свет при экспонировании пленки, засвечивая отдельные участки кадра. Фотолюбитель В. Юрчик из Москвы предлагает для устранения светорассеяния внутри камеры вставить в «лпарет П-образный вкладыш 34Х20Х14 мм из черной матовой бумаги, поставив его на клеевые точки «БФ-2», «Момент». Для устранения светорассеяния в камерах существует много решений. Фотолюбитель О. Шульман из г. Химки («СФ», 1980, № 10) предлагал обклеивать внутренние поверхности острогофрированной черной бумагой. Можно чернить внутренние поверхности матовым черным лаком, приготовленным по следующему рецепту: сажа — 2 г, клей «БФ» — 3 г, ацетон — 30 г («СФ», 1963, № 1). Матовый лак можно также получить, добавляя порошок активированного угля в нитролак типа НЦ или эпоксидный клей.

Полукруглая кювета. Небольшое количество отпечатков большого формата можно* проявлять и в домашних лабораториях, при использовании полукруглых кювет, в которых листы фотобумаги прокручивают до полной обработки. Они позволяют экономично обрабатывать отпечатки большого формата. Такие кюветы занимают немного места при хранении и позволяют в дальнейшем механизировать проявку отпечатков, составляя из них своеобразные модульные блоки. Фотолюбитель Н. Мазаник из Минска предлагает один из вариантов полукруглой кюветы (фото 3), изготовленной из винипласта толщиной 5 мм. Например, при длине 1100 мм в ней можно обрабатывать отпечатки форматом 1000Х Х2000 мм. Количество заливаемого раствора — 3—4 л.

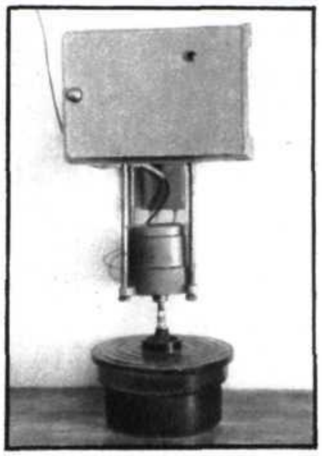


ФОТО 1

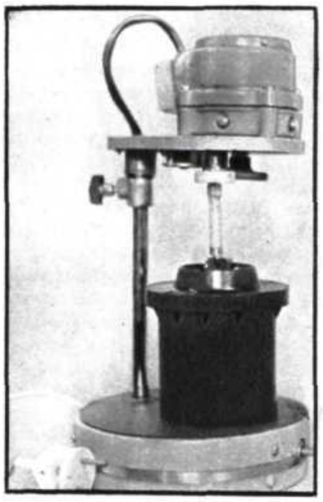


ФОТО 2

Бестеневая вспышка. При съемке с ИФО в классе или небольших помещениях «убрать» резкие тени на стенах или фоне помогает дополнительная вспышка, направленная в потолок. Учитель Г. Калинин из п. г. т. Лосиновка предлагает простую конструкцию соединения двух ИФО (фото 4). Соотношение энергии основного и дополнительного света 1 : 6 подбирается экспериментально. Второй светильник крепится к корпусу изогнутым кронштейном, позволяющим изменять угол и направление света от 45 до 75'. В данной конструкции провода питания и синхронизации припаяны параллельно. Энергия основной вспышки понижается самодельным резистором с сопротивлением — 0,4 Ом (2,5 витка спирали электроплитки, намотанных на резисторе мощностью 1 Вт).

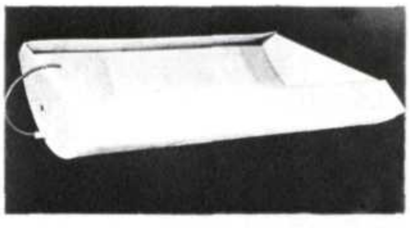


ФОТО 3

ФОТО 4

Доработка фотобачка. Если вы предпочитаете обрабатывать 35-мм пленку с лентой коррекс в стандартном фотобачке, то, как предлагает В. Ключников из г. Шахты, можно доработать верхнюю съемную часть спирали, срезав наружный ободок и восемь технологических радиальных приливов. А если в магазинах вашего города нет двухъярусных бачков «Пластик» или вы более консервативны и привыкли к старой конструкции бачка, то их можно склеить. Переделка ясна из фотографии. Для склейки, советует С. Цындренко из г. Карасук, можно использовать клей «ЭДП», а канавка нижнего бачка (между корпусами) заливается клеем с графитовым наполнителем.

обойтись и без светофильтра. Например, при эффектном вечернем небе, определяя экспозицию с помощью экспонометра по небу. Все наземные объекты получаются на снимке черными, графичными.

Светофильтры применяются не только для проработки неба, но и для выделения других объектов съемки. При этом необходимо запомнить простое правило: чтобы осветлить на фотографии деталь какого-нибудь цвета, нужно применить при съемке фильтр того же цвета, а чтобы притемнить — фильтр дополнительного цвета. Например, зеленая листва осветляется с помощью зеленого или желто-зеленого фильтра, желтые листья — с помощью желтого фильтра, красно-желтые листья осеннего клена — с помощью оранжевого. Чтобы притемнить желтые листья, нужно применить синий фильтр. Для проработки облаков , на голубом небе применяется фильтр красного цвета, дополнительного к голубому. При насыщенном синем небе, например в горах, достаточно фильтра желтого цвета, дополнительного к синему.

Если при солнечной погоде небо белесое, цветной фильтр не поможет. В этом случае для притемнения неба можно использовать поляризационный фильтр, который дает желаемый результат только при съемке под углом к направлению на солнце (но не против или по солнцу). Вообще стоит посоветовать как можно чаще снимать небо. Набор эффектных облаков, восходов, закатов, снятых разными объективами, расширит творческие возможности фотографа в позитивном процессе. И еще одно: когда по сюжету желательно иметь на снимке эффектное небо, а в натуре оно недостаточно выразительное, снимите светофильтр. Тогда можно будет без помех на совершенно белое небо впечатать любое из вашей фототеки. Так было сделано на фотографии «Литва. Запишкис» («СФ», 1990, № 11).

При съемке в помещении, когда приходится довольствоваться имеющимся светом, мастерство фотографа сводится к выбору точки и момента съемки, построению композиции. Но если условия и ситуация позволяют, можно поставить свет или при репортажной съемке использовать фотовспышку. При использовании в качестве рисующего света вспышки не рекомендуем устанавливать ее рядом с камерой или закреплять на фотоаппарате. Такое положение ИФО пригодно только для подсветки теней. В помещении это даст невыразительный, плоский «протокольный» снимок. Для получения удовлетворительного результата можно отнести ИФО на некоторое расстояние, удлинив синхропровод, или направить вспышку на какую-нибудь отражательную плоскость. Хорошие результаты получаются и при применении фотозонта («СФ», 1989, № 10).

Экспонометрия. При замере экспонометрических параметров не следует забывать, что они, как правило, определяются по яркости сюжетно важных деталей снимка. Интегральным замером лучше не пользоваться. Особенно тщательно нужно определять экспозицию при низком положении солнца, когда освещенность объектов в тенях и светах сильно различается. При съемке в тумане освещенность обычно очень большая, и прикидка экспозиции «на глаз» приводит к значительным ошибкам. В помещении требования к тщательности замера еще выше.

(Продолжение следует!

Международный конкурс «ЗВЕЗДНЫЙ ЛУЧ»

ТЕХНИКА И ТВОРЧЕСТВО

ВНИМАНИЮ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ, ФОТОЖУРНАЛИСТОВ, ФОТОХУДОЖНИКОВ, РЕКЛАМНЫХ ФОТОГРАФОВ!

Международный фотоконкурс «Звездный луч» проводится с марта по октябрь 1991 года редакцией журнала «Советское фото» и кооперативами-спонсорами, производящими «эффектные» светофильтры: СП «СЭТ-КОРП», НТЦ «Ленинские горы», «ОКТО», «ПРОМ». На конкурс принимаются слайды, цветные и черно-белые отпечатки, выполненные с применением «эффектных» светофильтров.

Кооперативы СП «СЭТ-КОРП», НТЦ «Ленинские горы», «ОКТО» и «ПРОМ» устанавливают следующие премии для советских читателей:

I — 1500 руб.;
II — 1000 руб.;
III — 900 руб.

Три поощрительные премии по 500 рублей каждая.

Премии для зарубежных читателей: ценные подарки — авторские произведения прикладного искусства; три главные премии, три поощрительные, дипломы и грамоты.

Редакция журнала «Советское фото» устанавливает 10 поощрительных премий: годовая подписка на журнал и 10 почетных дипломов.

Формат цветных и черно-белых снимков не менее 24Х30 см.

По материалам конкурса будет сформирована фотовыставка из лучших работ, напечатанных на фотобумаге «Сибахром» фирмы «Ильфорд-Анитек». Поступившие на конкурс работы будут публиковаться на страницах журнала «Советское фото» с оплатой гонорара авторам.

Последний срок подачи материала в редакцию — 30 октября 1991 года.

Итоги конкурса будут подведены жюри и опубликованы в январском, 1992 года, номере журнала «Советское фото».

Все слайды и снимки должны быть кратко аннотированы авторами: тип примененного творческого светофильтра, фирма-изготовитель, тип фотопленки, модель фотокамеры, основные экспонометрические данные и условия освещенности. Необходимо кратко перечислить технические и творческие приемы.

Фотоконкурс «Звездный луч» стартует. Ждем ваших работ, дорогие читатели!

Редакция получила ответ

О. Шьмчук (Краснокамск) и другие читатели написали в редакцию о неудовлетворительном качестве пленки «Фото-64», выпускаемой Казанским производственным объединением «Тасма». Заместитель генерального директора «Тасмы» по качеству А. Шигапов признал, что в последнее время поступило несколько жалоб на слабое изображение или его полное отсутствие на данной пленке. Для выяснения причин брака были проведены дополнительные испытания. Установлено, что при обработке пленки в фенидон-гидрохиновом проявителе, приобретенном в розничной продаже, в соответствии с указанным на пленке временем проявления (8 мин) изображение, действительно, слабое или отсутствует полностью. При увеличении времени проявления изображение получается нормальным. В связи с этим рекомендуется проявление пленки проводить в соответствии с инструкцией по обработке черно-белых негативных пленок, то есть использовать стандартный проявитель № 2. При работе с другими проявителями подбирать время проявления практическим путем.

М. Пьянников (Читинская обл.) в своем письме в редакцию интересовался, куда можно сдавать серебросодержащий шлам. Ю, Морозов, заместитель начальника Главного управления непроизводственных услуг Министерства бытового обслуживания населения РСФСР, сообщил, что фотопредприятия службы быта и приемные пункты принимают у населения серебросодержащие отходы только в виде фиксажных и отбеливающих растворов, а также использованные и бракованные кинофотопленки и отпечатки. Серебросодержащий шлам не принимается.

В. Шорохов (Душанбе) спрашивал, существуют ли какие-либо ограничения при отправке фотографий за рубеж. Например, когда он направлял свои снимки на международный конкурс, в местном почтовом отделении их не приняли. Заместитель начальника Главного управления почтовой связи и распространения печати Министерства связи СССР С. Цимбалюк сообщил редакции, что, согласно существующим правилам, фотографии не запрещены к пересылке из СССР. Следовательно, происшедший случай—целиком и полностью на совести работников отделения связи.

Тов. Королев (Свердловск) просил рассказать, как отремонтировать объектив «Гелиос-44М» в домашних условиях. Заместитель начальника ЦКБ Красногорского механического завода Г. Чижиков в своем ответе на письмо читателя отмечает, что фотографический объектив является сложной оптико-механической системой, требующей для качественной сборки специализированных мастерских, работающих на базе завода-изготовителя объективов. Ремонт в домашних условиях может привести к потере основных качеств объектива. В случае необходимости объективы, выпущенные Красногорским заводом, можно направить для ремонта посылкой в мастерскую завода по адресу: 143400, Московская обл., Красногорск, ул. Ленина, 56.

И снова — «Кодак»!

Год спустя, после семинара «Цветная пресс-фотография», проходившего в залах Политехнического музея (Москва), состоялась новая встреча наших фотографов с представителями прославленной фирмы. Нынешний семинар «Кодака», в организации которого с советской стороны принимали участие «Фотоцентр» Союза журналистов СССР, Центральный Дом журналиста и редакция «СФ», проходил по теме «Портретная фотография: теория, практика, перспективы».

В докладах гостей —директора Европейского отделения фирмы «Кодак» Питера Блока, директора Национального музея фотографии, кино и телевидения Великобритании Колина Форда, представителя «Кодак-Лимитед» (Лондон) Майкла Джорджа были рассмотрены различные аспекты работы фирмы, перспективы сотрудничества, а также дан исторический обзор и анализ портретного творчества фотографов прошлого и нынешних мастеров фотографии.

Докладчики, выступившие с советской стороны, А. Фомин и Я. Фельдман ознакомили гостей с историей русского фотографического портрета и некоторыми теоретическими взглядами на природу этого жанра.

Фотомастера Роберт Гло•ер (Великобритания) и Хельмут Тивольт (Германия) в залах Дома журналиста развернули фотостудии и провели для советских фотографов практикум, который завершился блицконкурсом на лучший портретный снимок. Шесть призовых мест заняли: Александр Якубович (Нижний Новгород), Олег Жуков (Тольятти), Борис Горев (Москва), Станислав Яворский (Нижний Новгород), Владимир Вяткин (Москва), Александр Ефремов (Москва). Особый приз получил Юрий Штукин (Москва), его снимок запечатлел обстановку конкурса. Неожиданным было выступление старейшего фоторепортера «Огонька» Михаила Савина. Он передал в дар фирме отпечатки с негативов военных лет, выполненных на пленке «Кодак». Сделанные около полувека назад, обработанные в тяжелых фронтовых условиях, они сохранили свежесть и качество, наглядно продемонстрировав высокую марку «Кодака». (Фронтовые снимки и дневниковые записи М. Савина — в этом номере журнала на страницах 30—33.)

Подробно о св-минаре, проходившем три дня и собравшем около двухсот профессионалов фотографии со всей страны, мы расскажем в следующем номере «СФ».

«Образные ресурсы фотопублицистики»

Современная советская фотожурналистика уже не раз была объектом исследования в диссертациях на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Имена первых исследователей хорошо известны преподавателям и студентам журналистских факультетов, фотографам прессы, многим нашим читателям. Но впервые к важной и актуальной теме обратился кандидат искусствоведения А. С. Вартанов, избрав ее предметом глубокого исследования в докторской диссертации. Событие, скажем прямо, для отечественной теории фотожурналистики из ряда вон выходящее и поэтому заслуживающее серьезного внимания.

Имя автора хорошо знакомо всем, кто в своей практической деятельности или теоретических работах обращался к фотожурналистике и фотоискусству.

А. С. Вартанов за годы сотрудничества с журналом «Советское фото», работая в составе редколлегии журнала, опубликовал на его страницах множество статей, рецензий, обзоров, всегда находивших читательский отклик. Многим известны его фундаментальные работы, в том числе книга «Фотография: документ и образ», выпущенная издательством «Планета».

И вот — докторская диссертация, выполненная на кафедре техники газетного дела и средств информации факультета журналистики МГУ. Почему именно эта кафедра, возглавляемая профессором Э. А. Лазаревич, способствовала рождению докторской диссертации «Образные ресурсы фотопублицистики», никого удивить не может. Именно здесь уже в течение многих лет аккумулируется теоретическая мысль, формируются методы преподавания специального курса фотожурналистики.

Автор серьезной научной работы поставил своей целью дать анализ современной советской фотожурналистики в самом широком спектре ее творческих проявлений — от хроникальной фотографии до художественно-публицистических произведений. Предметом исследования был избран сложный процесс формирования и становления образных ресурсов фотопублицистики и ее специфических особенностей как одной из разновидностей средств массовой информации. Конкретные задачи исследования А. Вартанов определил как выявление специфики документальной основы фотопублицистики, изучение и обоснование процесса эволюции документализма, формулирование методики анализа структуры и специфики образа в фотопублицистике, эволюции ее выразительных средств.

А. Вартанову удалось достаточно четко определить иерархию понятий фотожурналистики и фотопублицистики. Если в первом случае, считает автор, речь идет о распространении актуальной социальной фотоинформации, то во втором — об авторской оценке факта или события с помощью пластических средств фотографии. Таким образом, из трех уровней познания и отражения действительности, определенных современной теорией журналистики — информационного, аналитического, художественно-публицистического — фотопублицистике соответствуют два последних.

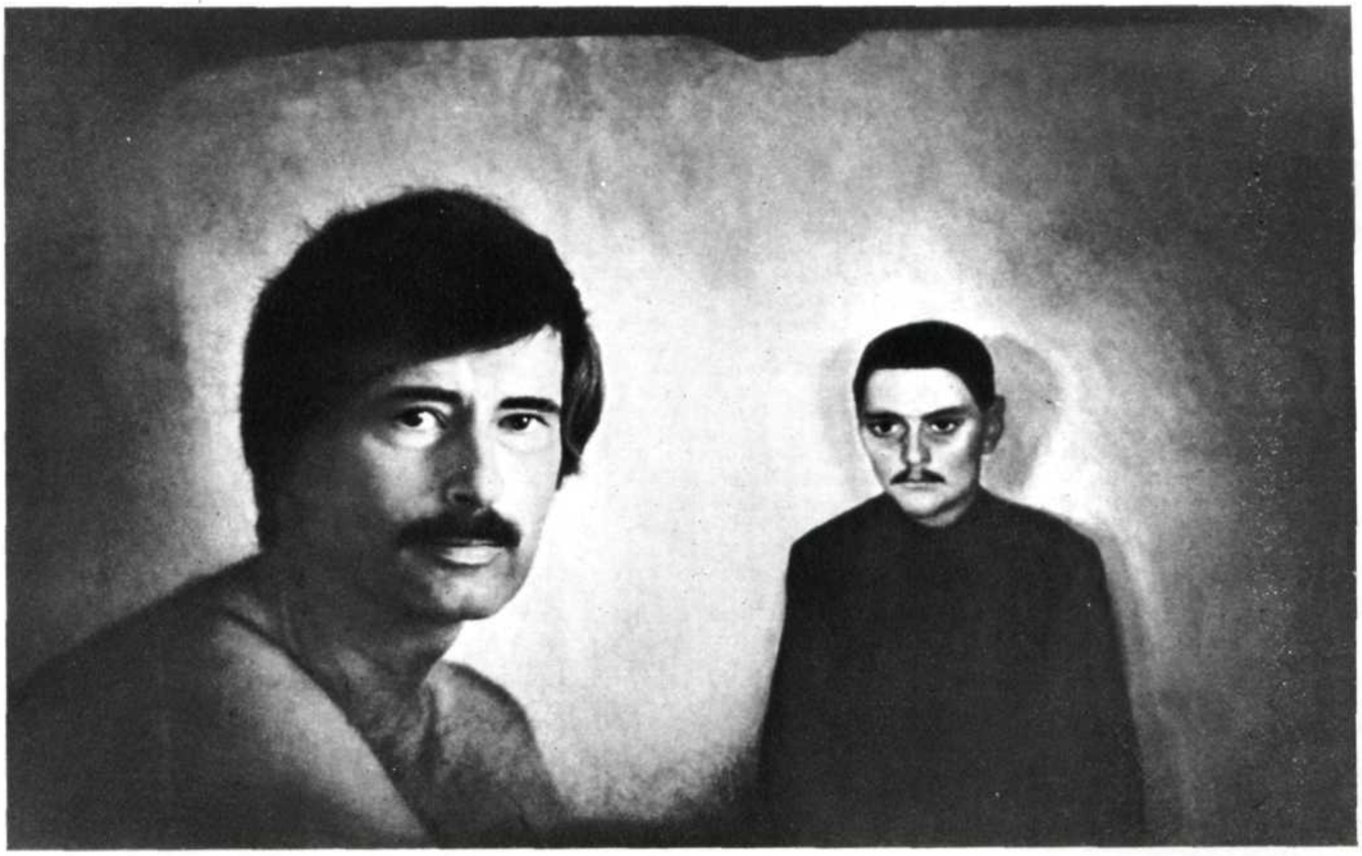
Детальный анализ современной советской фотопублицистики и, без преувеличения, огромный материал теоретического характера не только из области фотожурналистики и фотоискусства, но и кинематографии, телевидения позволили автору убедительно продемонстрировать роль и значение публицистической фотографии.

Диссертация окажет несомненную помощь в организации учебного процесса при подготовке журналистских кадров, в преподавании теории фотожурналистики и фотоискусства. Однако этим не исчерпывается ее роль и значение. Работа А. С. Вартанова, безусловно, заинтересует историков культуры, обществоведов, теоретиков и практиков средств массовой информации.

От имени всех, кого заботит дальнейшая судьба теории и практики фотожурналистики и фотоискусства, мы поздравляем Анри Суреновича Вартанова с успешной защитой диссертации и присвоением ему ученой степени доктора филологических наук.

Г. ЧУДАКОВ

Датская светопись



ОЛЕ СУЖКЕВИЧ ОЛЕ

Если верить журналу «Датская фотография», то художественная светопись • Дании находится • тяжелых условиях: не хватает крупных галерей, • которых МОГЛИ бы показываться представительные выставки; нет солидного журнала, который бы публиковал авангардные работы и явился форумом для дискуссий и критики; наконец, не создано учебное заведение, • котором будущие фотохудожники могли бы получать соответствующее образование... Примерно к такому выводу пришла критик Тана Шварц в опубликованной на страницах упомянутого ежемесячника статье «Художественная фотография в 1980-х годах».

Однако же не все обстоит столь печально, как можно было подумать, познакомившись с публикацией. Взять хотя бы Музей фотографического искусства при швейной фабрике «Брандт» в городе Оденсе — его акции привлекли внимание широкой публики к современной светописи, и произведения художественной фотографии существуют в сознании зрителей наравне с работами графиков, живописцев, скульпторов. Не случайно в этом же музее состоялась виставка современной советской фотографии.

Действуют несколько фотолюбителе ских организаций и фотоклубов, объединяющих любителей с разной подготовкой и разными творческими устремлениями. Расширяются контакты с фотографами из других стран. Так, за последние два года в Дании побывали группы советских авторов из Москвы, Минска, Харькова.

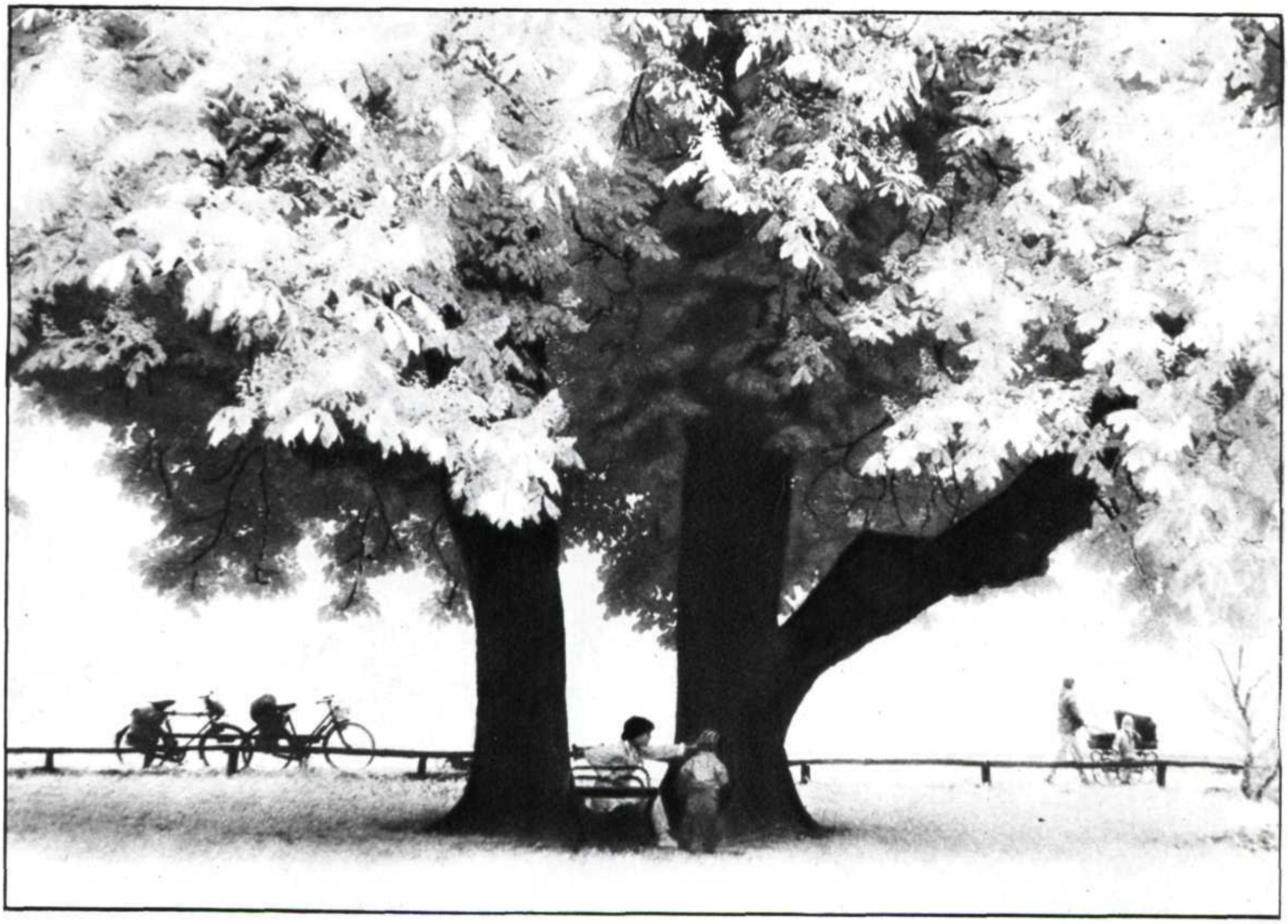
Коллекция работ, представленная журналу Обществом датских фотографов, дает представление о привязанностях и наклонностях опытных датских фотолюбителей, направленности их творчества. Хотя преобладают работы в традиционных жанрах художественной светописи, трактовка материала и изобразительное решение весьма современны и показывают хорошее знание достижений европейской фотографии.

В портретах, например, используются модные композиционные схемы, принятые сегодня приемы работы с моделью. Легко варьируются способы контакта — от активно устремленного прямо в объектив взгляда персонажа до полной его отрешенности, когда между ним и автором в момент съемки возникает как бы незримая стена. Пожалуй, можно выделить и отличительную особенность в портретных решениях — пристрастие к подчеркнуто ассиметричным композициям и повышенной значимости включенного в них пространства. Пространство это используется как психологическая характеристика героев, которых отличает самопогруженность в собственный мир, самоощущение личностного начала.

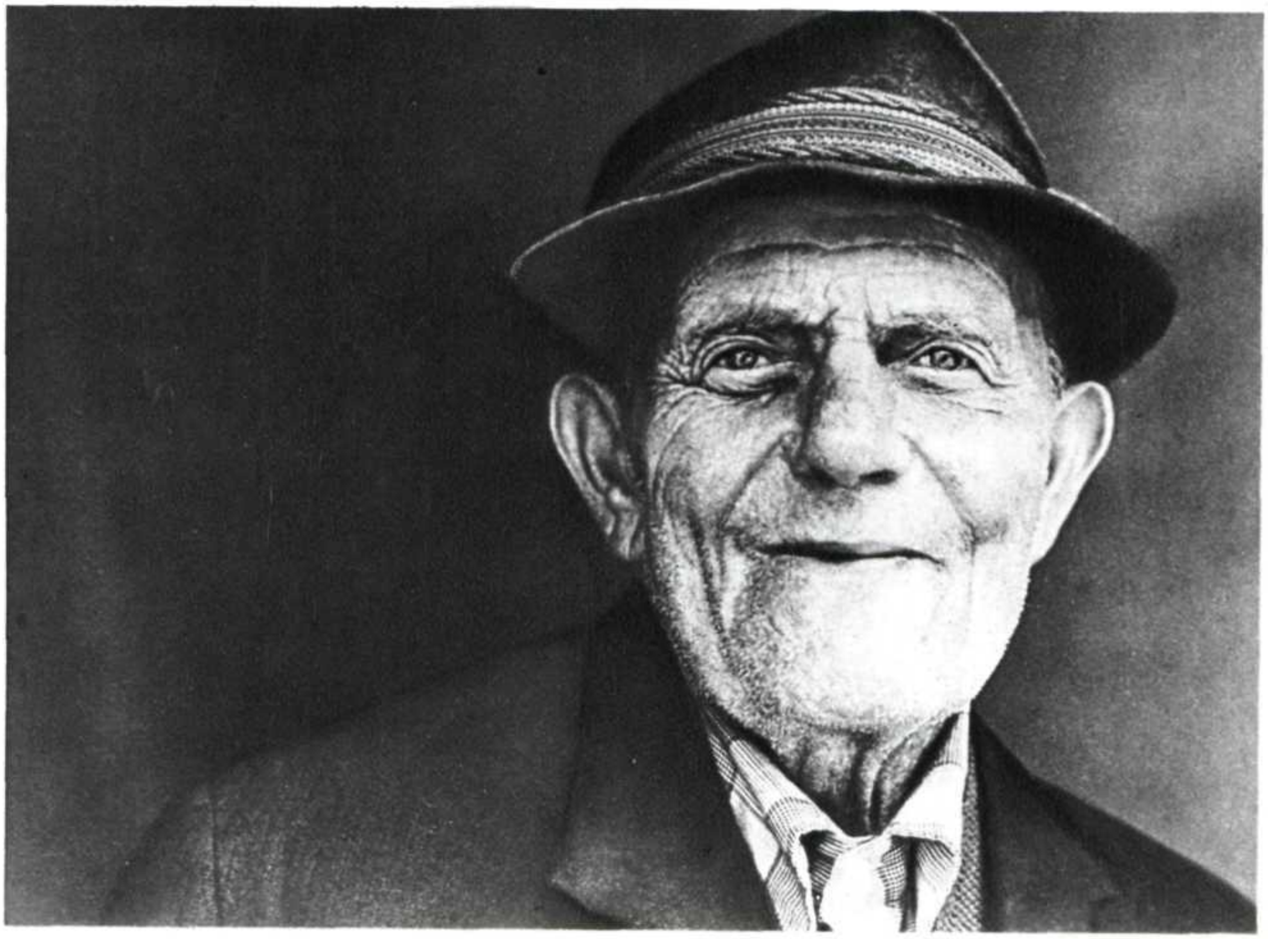
В пейзажах, большей частью сельских, то же ощущение самодостаточности природы, какой-то углубленности в собственное бытие (недаром в них, как правило, нет человеческих фигур, вносящих свою особую ноту в природные ритмы). В изобразительном отношении многие работы отмечены печатью современности — тут и развернутый детализированный передний план, и контрастная тональная шкала, и лапидарность фотографического рассказа, и даже элементы пикториализма в теперешней аранжировке. Однако рассматривая в общем-то достаточно отличные друг от друга работы, начинаешь замечать, что есть в них нечто общее — присущая им ровная интонация спокойно и размеренно текущего бытия. И начинаешь думать о качестве подлинности, о той высшей правде, которой в снимке так же трудно добиться, как и в любом рукотворном искусстве, несмотря на пресловутую документальность и достоверность фотографического изображения.

Авторы из Общества датских фотографов умеют передать ощущение подлинной жизни — пусть несколько камерно, зато с особенной бережной деликатностью, и, может быть, именно это свойство притягивает зрительское внимание. В век адского шума и грохота слово, сказанное негромко, ие с достоинством, обретает внутреннюю энергию и силу выражения.

В. СТИГНЕЕВ



СВЕНД ЭРИК ЙЕНСЕН ТРИ ДЕРЕВА



ХОЛЛЕ КОЛЛАНДЕР СТАРЫЙ ХЬЕРТ

Премии журнала «Советское фото» за 1990 год

Редколлегия **нашего** журнала **учредила** ежегодные **премии** авторам лучших публикаций **года. Лауреатами 1990 года** стали:

ВАЛЕРИЙ ГЕНДЕ-РОТЕ — за цикл «Беседы о фотографии» (№ 9, 10, 12).

ФРАНЦИСКО ИНФАНТЕ — за статью «Моя концепция артефакта» и фотографии на цветной вкладке и обложках (№ 2).

ВЯЧЕСЛАВ ФЕДАЙ — за статью «Зениты» серии А с ФЗЛ-84» (№ 5) и активное участие в проведении редакционных испытаний фототехники.

АНДРЕЙ ШЕКЛЕИН — за статью «Кодирование «DX» (№ 8).

ВЛАДИМИР КАРАВАЕВ — за статью «Тайна старого секретера» (№ 10).

АЛЕКСАНДР ПИРОЖКОВ — за статьи «Нравственные императивы фотожурналистики» (№ 1); «В **ожидании** красоты (субъективные заметки о выставке в Манеже)» — (№ 3).

ГЕОРГИЙ КОЛОСОВ — за статью «Искусство изображать» (№ 4).

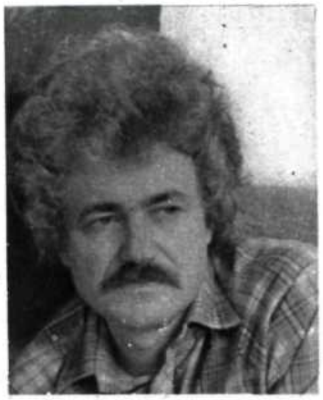
АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ — за статью «Случайная встреча» (№4).

ТАТЬЯНА САЛЗИРН — за статью «Непосредственная фотография» (№ 3).

ОЛЕГ **СМИРНОВ** — за статью и фотографии «Никто не создан для войны» (№ 10).

Редакция **журнала** сердечно **поздравляет** лауреатов **1990 года** и желает им **новых творческих успехов.**

ВАЛЕРИЙ ГЕНДЕ-РОТЕ



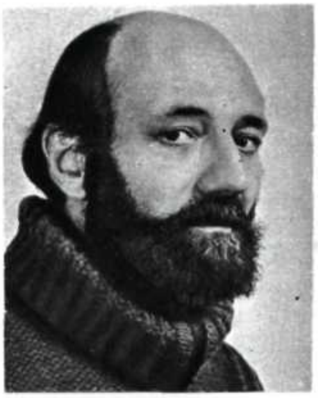
ФРАНЦИСКО ИНФАНТЕ

ВЯЧЕСЛАВ ФЕДАЙ

АНДРЕЙ ШЕКЛЕИН

ВЛАДИМИР КАРАВАЕВ

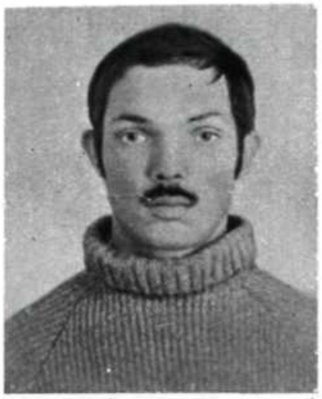
АЛЕКСАНДР ПИРОЖКОВ



ГЕОРГИЙ **КОЛОСОВ**

АЛЕКСЕЙ ТАРХАНОВ

ТАТЬЯНА САЛЗИРН



ОЛЕГ СМИРНОВ

АЛЕКСЕЙ ВАСИЛЬЕВ
(МОСКВА)
АУЛ ЭРЗИ

Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70869